

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

MODERNISTIČKI ELEMENTI U SCENOGRAFIJI BOŽIDARA
RAŠICE

Ana-Marija Petričević

Mentor: dr.sc. Frano Dulibić, red. prof.

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

MODERNISTIČKI ELEMENTI U SCENOGRAFIJI BOŽIDARA RAŠICE

Modernist elements in the scenographies of Božidar Rašica

Ana-Marija Petričević

SAŽETAK

U diplomskom radu je obrađena scenografska ostavština Božidara Rašice koja je reflektirala nova modernistička strujanja na kazališnoj sceni tijekom 50-ih i 60-ih godina u Hrvatskoj. Rad donosi pregled ključnih djela koja upućuju na korištenje apstrakcije, redukcije, simbolizma, op-arta i rasvjete kao bitnih odrednica na kazališnoj sceni tog razdoblja.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 69 stranica, 23 reprodukcije, 1 prilog. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: scenografija, modernizam, Božidar Rašica

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, dr. sc. Jasna Galjer, dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić

Datum prijave rada: 14.02.2017.

Datum predaje rada: 16.03.2018.

Datum obrane: 23.03.2018.

Ocjena: dobar (3)

Izjava

Ja, Ana-Marija Petričević, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Modernistički elementi u scenografiji Božidara Rašice rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 16. 3. 2018.

Vlastoručni potpis

Sadržaj:

1. Uvod	4
2. Božidar Rašica	6
3. Scenografija u Hrvatskoj	11
3.1. Povijesne odrednice scenografije početkom 20. stoljeća	11
3.2. Poslijeratno razdoblje	13
3.3. Modernizam scenografije u kazalištu	18
4. Scenografski rad Božidara Rašice	20
5. Utjecaji.....	23
6. Problemi istraživanja scenografije.....	25
7. Scenografski radovi	28
7.1. Scenografski radovi 1950-ih godina	28
Staklena menažerija	28
Danse Macabre	30
Charleyeva tetka	32
Medium	33
Angelique	35
Heraklo.....	37
Koriolan	39
Carmen.....	41
7.2. Scenografski radovi 1960-ih godina	44
Makete.....	44
Troilo i Kresida.....	46
Operabus.....	49
Ranjena ptica	50
Caligula	53
7.2.1. Scenografski radovi 1970-ih godina.....	55
Macbeth	55
Lied	56
Prazor.....	58
8. Inovativni elementi u scenografiji Božidara Rašice	60

9. Zaključak	63
Popis literature	65
Popis ilustracija	68
Popis priloga	69
PRILOG 1.....	70

1. Uvod

Božidar Rašica je u šest desetljeća djelovanja na hrvatskoj umjetničkoj sceni kao arhitekt, slikar, scenograf, kostimograf i pedagog ostavio traga kao svestrana ličnost čiji su radovi postavljali i preispitivali temelje modernizma i utirali put novim pristupima kako u arhitekturi tako i u slikarstvu i scenografiji.

Njegovo scenografsko djelovanje se u hrvatskoj umjetnosti razvijalo u aktivnom i burnom razdoblju koje je preispitivalo temelje dotadašnjeg likovnog oblikovanja na ovim prostorima. Tadašnje napuštanje socijalističkog realizma i pojava grupe EXAT-51 su elementi koji nisu nužno direktno utjecali na kazališnu scenu, ali su se oblikovne tendencije prema redukciji, apstrakciji, upotrebi op-arta i borba protiv dotadašnjeg stanja scenografije kao popratnog elementa kazališnog djela istaknuli kao značajke koje su obilježile poslijeratno razdoblje u kazalištu.¹

Rad se bavi obradom i analizom ključnih djela Božidara Rašice koja tematiziraju prodore novih oblikovnih tendencija u scenografiji tijekom 50-ih i 60-ih godina. Ostvarujući kapitalna djela hrvatske scenografije poput *Mediuma*, *Ranjene ptice*, *Herakla*, *Carmen*... Rašica je ostavio značajan trag u povijesti hrvatskog kazališta kroz ostvarivanje inovativnih radova koji su predstavljali novitete u dotadašnjem scenskom oblikovanju.² Kroz dugogodišnje djelovanje u Hrvatskom narodnom kazalištu kao i popratnim kazalištima koja niču tijekom tog razdoblja, Rašica se istaknuo kroz nove pristupe i oblikovne elemente koje unosi u svoje scenografije.

U diplomskom radu su korišteni znanstveni radovi, katalozi, časopisi, članci i novinske kritike koje su vezane uz scenografije, dajući pritom pregled bitnih Rašičinih scenografskih djela u Hrvatskoj koja su utrli put i postavljala Hrvatsku na razinu s europskim kazalištem tadašnjeg razdoblja.³

U Hrvatskoj se o scenografskoj ostavštini Božidara Rašice pisalo u katalozima izložbi, časopisima i u novinskim člancima. Dvije ličnosti koje su najviše pridonijele prepoznavanju i valorizaciji Rašičinih radova su Petar Selem, teatrolog koji je surađivao s Božidarom Rašicom na određenim predstavama (*Caligula*) te ujedno i autor tekstova o scenografskim radovima u

¹ Ana Lederer, "Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti" u: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009.*, Zagreb: ULUPUH, 2010., str. 35.

² Antun Celio Cega, *Scenografija hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 1945. – 1967.*, Zagreb: Vjesnikova Press Agencija, 1985., str. 44.

³ Petar Selem, "Scenografije Boška Rašice" u: Božidar Rašica, Radoslav Putar, Igor Zidić, Guido Quien, Petar Selem, *Retrospektivna izložba Božidar Rašica - Slikarstvo i scenografija 1932. - 1982.*, Zagreb: MUO, 1983., str. 104.

katalogu retrospektivne izložbe Božidara Rašice i monografiji, te Vera Marsić, Rašićina dugogodišnja suradnica i autorica monografije unutar koje su ekstenzivno obrađena arhitektonska djela, slikarstvo, scenografija i pedagoški rad.

2. Božidar Rašica

Rođen 1912. godine u Ljubljani, Božidar Rašica u 8. godini života seli se s obitelji u Dubrovnik, grad koji će ga formirati i ostaviti znatan utjecaj na njega. Kako i sam navodi u predgovoru retrospektivne izložbe održane u Muzeju za umjetnost i obrt 1985. godine:

*"Prvi susret s Dubrovnikom nadmašio je sve što sam sebi mogao predočiti. Sunce, svjetlost, intenzivna svjetlost, obzorje, boje, oblici, zidine, grad, ulice, sve je to uzbudilo moju maštu. Grad i pejzaž su bili izvanredan medij. Razvijali su u meni osjetljivost za prostor, za oblik, za boju."*⁴

Formativne godine koje provodi u Dubrovniku su obilježene nizom različitih interesa i susretima koji upućuju već u ranom razdoblju na široki dijapazon aktivnosti kojima će se baviti. Slikarstvo tako u njegovom životu rano dobiva poticaj – s bratom Mariom je često provodio vrijeme kod strica Marka Rašice, također slikara po struci, te je inspiriran njime počeo slikati.⁵ Iako posve oprečni u slikarskim stilovima (Marko je bio svestran umjetnik koji se naročito istaknuo svojim secesijskim i *art-déco* radovima⁶), Rašica navodi kako mu je u tim ranim godinama velika pomoć bila upravo slikarstvo njegovog strica. Iako je u početku smatrao da je zanimljivo slikati poput strica, nikad mu to nije uspjelo mada je slijedio njegove načine gledanja.

Završetkom gimnazije upoznaje slikare Ivana Ettorea i Gabru Rajčevića, s kojima ubrzo postaje blizak prijatelj i često provodi vrijeme slikajući i prodajući radove na Stradunu.

Rašici se događa velika prekretnica 1928. godine kada se u Dubrovnik doseljava povjesničar umjetnosti i konzervator Kosta Strajnić. Strajnić je imao velike ambicije prema ostvarivanju likovne i kulturne scene u Dubrovniku - naročito kroz stvaranje Umjetničke galerije i upravo je on bio važan vodič Rašici koji ga je uveo u ozbiljne sfere slikarskog svijeta.⁷

Strajnić je pokrenuo umjetnički život u Dubrovniku tih godina otvarajući Umjetničku galeriju i stremeći osnivanju visoke umjetničke škole u rangu Akademije. Kako je imao sklonosti prema obrazovanju mladih slikarskih nada, on je među prvim učenicima uzeo upravo Rašicu, Ettorea i Rajčevića u svoj krug i podučavao ih, osnivajući neformalnu "Strajnićeovu školu".⁸

⁴ Božidar Rašica, "Umjesto biografije", u: Božidar Rašica, Radoslav Putar, Igor Zidić, Guido Quien, Petar Selem, *Retrospektivna izložba Božidar Rašica - Slikarstvo i scenografija 1932. -1982.*, Zagreb: MUO, 1983., str. 4.

⁵ Rašica, 1983., 3.

⁶ Sanja Žaja Vrbica, „Nekoliko uvodnih rečenica o Marku Rašici”, u: *Marko Rašica*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014., str. 9.

⁷ Jerko Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000., str. 137.

⁸ Vera Marsić, "Formativno razdoblje" u: Vera Marsić, Petar Selem, Zvonko Maković, *Božidar Rašica – arhitektura, scenografija, slikarstvo, pedagoški i znanstveni rad*, Zagreb: Školska knjiga, 2009., str. 15.

Strajnić je u svojim krugovima okupljao etablirane slikare i kulturne ličnosti u Dubrovniku. Tako je Rašica imao priliku upoznati Jerolima Mišea, Otona Postružnika, Tomislava Krizmana, Zlatka Šulentića, ali i arhitekta Nikolu Dobrovića te redatelja Branka Gavellu i Miroslava Krležu. Anegdota iz tih godina navodi kako je Rašica u početku često bio okružen poticajem za svoje slikarstvo, no nikad se ti interesi nisu shvaćali odviše ozbiljno. Tako Rašica u intervjuu iz Vjesnika 1983. godine navodi:

*"Pojavili smo se nekako odmah iza Ignjata Joba, a prije Dulčića, ali nas tada već ozbiljni slikari Konjović, Dobrović, Postružnik i Šulentić, koji su dolazili kod Koste Stajnića u Dubrovnik, nisu suviše ozbiljno shvaćali. Dok su nam se drugi rugali, oni su nas tapšali po ramenu i govorili "samo vi slikajte". Ali ne da nas podrže, već iz neke tolerancije prema mladima koji eto, mogu i tako slikati, no to ne treba ozbiljno shvatiti niti će se oni, tj. mi tako dalje razvijati."*⁹

I doista, kako je vrijeme odmicalo putevi trojice slikara se ubrzo razilaze - dok su Ettore i Rajčević nastavili slikati, Rašica je krenuo putem arhitekture, o kojoj je imao prilike učiti od Strajnića i Nikole Dobrovića koji je često boravio u Dubrovniku, te kasnije i postao suradnik Rašici.¹⁰ Rašica navodi kako mu se u toj "ranoj fazi" mogu otkriti naznake arhitektonske građe i kompozicije u djelima, ali kako se nigdje nije moglo naznačiti da ih je radio tada već pasionirani arhitekt. Smatrao je da unatoč tome što se u arhitekturi izražavao na jedan način, u slikarstvu je to bilo nešto sasvim drugo, nešto što je htio izraziti bez većeg utjecaja arhitekture.¹¹

Njegovo slikarstvo tog razdoblja je obilježeno preostalim osjećajima za secesiju, simbolizam te impresijski *en plein air*, ali i s naznakama prema ekspresionizmu i fovizmu koji će razvijati u godinama koje provodi na studiju arhitekture.¹²

Godine 1932. upisuje studij arhitekture u *Valle Giulia* u Rimu, no vrijeme primarno provodi putujući i slikajući po Italiji. Studij ubrzo nastavlja dalje u Beogradu i Varšavi, navodeći da su mu u tijeku boravka u Italiji najvažnija bila putovanja i izložbe koje je vidio, dok ga je totalitarni režim u kojem se talijanska država tijekom 1930-ih godina nalazila sputavao u izričaju i

⁹ Mirjana Šegir, "Otkriće slikara", u: Vjesnik, Zagreb, 7. svibnja 1983., str. 9.

¹⁰ Marsić, 2009., 16.

¹¹ Šegir, 1983., 9.

¹² Zvonko Maković, "Slikarstvo", u: Vera Marsić, Petar Selem, Zvonko Maković, *Božidar Rašica – arhitektura, scenografija, slikarstvo, pedagoški i znanstveni rad*, Zagreb: Školska knjiga, 2009., str. 297.

edukaciji.¹³ Dvogodišnji boravak u Varšavi mu je, kao puka suprotnost Italiji, bila jedna od ključnih točaka u edukaciji, pružajući mu iskustvo obrazovanja u sustavu koji se bazirao na Bauhausovskoj ideologiji. Arhitektonski fakultet u Varšavi je u razdoblju njegovog studiranja radio po sistemu i metodama sličnim Bauhausu, naročito po pitanju sinteze više vrsta umjetnosti.¹⁴

Nakon desetak godina studiranja po raznim europskim gradovima, 1942. godine dovršava studij arhitekture na arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu. U tom ranom razdoblju karijere započinje raditi na stambenim projektima od kojih su mu među najznačajnijim rješenjima bila vikend-kuća u Šestinama za obitelj Samadržija i kuća obitelji Dubravec u Mlinovima. Ova arhitektonska rješenja su bila jednostavna, od drveta i kamena, s jednostavnim tlocrtima koji su imali naglašen ulaz u središnji dio prostora.¹⁵ Tijekom tog razdoblja otkriva i interes prema montaži i projektiranju modularnih zgrada. Među urbanističkim zahvatima koje započinje u poslijeratnom razdoblju su razrada prostora pješačkog i kolnog mosta između Sušaka i Rijeke, te urbanističko rješenje grada Zadra. Gradnju mosta između Rijeke i Sušaka, dotad odvojenih gradova i država, izveo je u suradnji s prof. Zdenkom Stržićem, spajajući ih kroz pješački i prometni most oblikovan formatom široke platforme.¹⁶ Rašica u suradnji s Milovanom Kovačevićem i prof. Zdenkom Stržićem započinje prijedlog rješenja urbanističkog plana Zadra, koji je tijekom rata pretrpio silnu štetu. Rješenje se ostvaruje tek 1955. godine, u puno sažetijem obliku od prvotnog plana koji je napravljen nakon 1945. godine.

Između 1953. i 1955. radi na arhitektonskim ostvarenjima Osmogodišnje škole u Mesićevoj ulici, zgrade Z12 i adaptaciji dramskog kazališta Gavella. Rašičino najveće arhitektonsko ostvarenje je bio projekt Zagrebačkog velesajma iz 1957. godine, zamišljen kao gospodarski prostor u kojem su zemlje čiji politički odnosi nisu bili idealni mogle trgovati. Rašica svoj projekt temelji na ideji Aleje Nacija, plana arhitekta Haberlea gdje je niz država imao zasebne prostore, te vanjske izložbene izloge. Projekt se i u kasnijoj fazi širi, posebno idejom izgradnje istočnog ulaza koji ni danas nije riješen, te proširenjem poslovnog centra, izgradnjom novih paviljona za Italiju, UAR, Sovjetski Savez, Indiju, Italiju.¹⁷ Među Rašičinim značajnijim projektima ubraja se i urbanistički projekt zapadne obale i stambene zgrade u Makarskoj te

¹³ Rašica, 1983., 4.

¹⁴ Šegir, 1983., 9.

¹⁵ Marsić, 2009., 23. – 27.

¹⁶ Marsić, 2009., 30.

¹⁷ Marsić, 2009., 47.

zahvati na zgradi Hrvatskog narodnog kazališta.¹⁸ Iako je aktivno radio kao arhitekt, nikad nije posve napustio slikarstvo.

Rašica 1951. pristupa grupi EXAT-51, u drugačijim okolnostima u odnosu na ostale članove. Osim što je u grupaciji od četiri slikara (Ivana Picelja, Aleksandra Srneca i Vlade Kristla) bio jedini arhitekt, razlikovao se i po godinama. Iako je postao član u 39-oj godini života, u korist mu je išla upravo činjenica da je proživio predegzatovsko razdoblje koje mu je omogućilo puno širi pristup i iskustvo radu. Srnec, Picelj i Kristl su tada tek na početku svojih karijera, dok je Rašica iza sebe imao niz godina iskustva i radova koji su naznačivali početke apstraktnog oblikovanja.¹⁹

Apstrakciju je dosegnuo postepeno – krenuvši od sezanizma i postkubizma. Godine 1946. u gvaševima i seriji *Kompozicija* stvara iskorak prema apstrakciji i konstruktivizmu. Rašica je imao priliku proživjeti povijesne avangarde, ne samo proputovavši Europu već surađujući i s arhitektima i umjetnicima koji su bili dio kulturnih pokreta tog razdoblja. Utoliko se može potvrditi da njegov dolazak u EXAT-51 nije slučajan.²⁰ Godine 1953. zajedno s Ivanom Piceljem, Aleksandrom Srnecom i Vladom Kristlom otvara eponimsku izložbu slika koje su predstavljale prekid dotadašnje tradicije socijalističkog realizma. Apstrakcija koja se predstavila u radovima ova četiri slikara je bila velik iskorak prema slobodi likovnog izražavanja od svega poznatog do tad.²¹

Rašičina pozicija unutar EXAT-51 se najbolje može pojasniti njegovom izjavom: *"Meni je EXAT značio generalnu platformu na kojoj se ne bi trebao iskazivati nikakav dogmatizam, već i zbog same biti eksperimentalnog ateljea. I tu sam nastupao kao arhitekt, scenograf, a ne samo slikar. EXAT je bio jedna faza od koje su sudionici pronašli svoje vlastite putove, i to je dobro"*.²²

Rašica nije u potpunosti zastupao ideju sinteze umjetnosti kao dijela EXAT-ovske filozofije, već je zastupao mišljenje kako bi discipline kojima se bavio trebale biti samostalne. U toj ideologiji je težio Le Corbusieru, čije je slikarstvo bilo u suprotnosti prema njegovom načinu oblikovanja arhitekture. I upravo u svemu tome Rašica istupa među ta četiri slikara kao onaj čiji se radovi ističu po svojoj piktoralnosti, te manjku geometrije i konstruktivizma koji su bili neke od vizualnih odrednica EXAT-ovaca. On se u svojim radovima prepušta intuiciji, oblikuje rad bez

¹⁸ Rašica, 1983., 7.

¹⁹ Maković, 2009., 293.

²⁰ Maković, 2009., 285.

²¹ Maković, 2009., 291.

²² Rašica, 1983., 7.

prethodno predviđenog plana i upotpunjava sliku kroz niz intervencija koje žive kroz oblike, linije i boje.²³

Unatoč dužoj slikarskoj karijeri, ozbiljne diskusije oko Rašičinog slikarstva nije bilo do izložbe *Salon des Realites Nouvelles* u Parizu 1952. godine i izložbe EXAT-a 1953. godine.

Kasniji radovi koji su uslijedili nakon apstraktne faze su obilježeni ponovnim interesom prema povratku figuraciji i prirodi – naročito Vrsaru u Istri, koji je postao česta tema njegovih slika. Rašica se pred kraj karijere potpuno odmaknuo od apstrakcije i exatovskog rada, stvarajući radove koji su figurativni, intimistički i gesturalni u svom izgledu.

²³ Denegri, 2000., 149.

3. Scenografija u Hrvatskoj

3.1. Povijesne odrednice scenografije početkom 20. stoljeća

Početkom 19. stoljeća se dogodila jednostavna ali značajna promjena u kazalištu koja je utjecala i na oblikovanje scenografije. S migracijom radnika u veće gradove i povećanim brojem građana koji su počeli gledati predstave, vlasnici kazališta su uvidjeli da mogu ostvariti profit s većim kazalištima. Izmjenom publike koja više nije bila isključivo visoko obrazovana, ali i zamorom sa scenama iz 18. stoljeća koje su bile tek obične nacrtane kulise, scenografija 19. stoljeća je dobila realistična i naturalistička obilježja kako bi se publici bolje ilustriralo i pojasnilo predstave. Prostor koji su se stvarali su bili preslike iz svakodnevnog života - unutrašnjosti dnevnih boravaka su bile minuciozne simulacije stvarnih boravaka, s foteljama, slikama i zavjesama.²⁴

U skladu s novim zahtjevima kazalište je doživjelo i tehnički razvoj prostora pozornice koji je donio mogućnost izmjene i do tri kulise, te sustav rasvjete s plinskim lampama koji je predstavljao napredak u mogućnostima rasvjete.²⁵

Dvije godine obilježavaju početak i razvoj scenografije u Hrvatskoj. Prva je 1895. godina, kada se otvara Hrvatsko narodno kazalište, gdje prvi intendant Stjepan Miletić prenosi ideju kazališta kao zaokružene stilske cjeline u kojoj scenografija nosi iznimnu važnost. Druga je 1909. godina kada se zapošljava slikar Branko Šenoa kao scenograf u istom kazalištu, čime se može odrediti fiksna točka u hrvatskoj povijesti koja definira profesionalizaciju i priznanje scenografije kao struke.²⁶ Šenoa radi prvu modernu skicu za Shakespeareovog *Koroliana*, oblikujući scenografiju na jednostavan način, bez pretjerane dekoracije i *horror vacui* kojem je često znalo težiti kazalište tog razdoblja.²⁷ Iako radi prvu modernu skicu, Šenoa u tijeku svog rada oprema dramski i operni repertoar stvarajući scenografije u povijesno-stilski vjernom obliku, ovisno o scenografskim predlošcima s kojima radi.

Veliko ime hrvatskog slikarstva i grafike, Tomislav Krizman, surađuje s HNK-om od 1912. – 1922. godine kao stalni scenograf. On pritom donosi novitete uvodeći modernistička obilježja u djela – nadilazi dotad jednodimenzionalne okvire oblikovanja scene, koja se percipira kao ništa više od jednostavne kutije, preuzimajući pritom sve oblike slobodnog prostora od gledališta do

²⁴ Martin Banham, *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995., str. 1094. – 1097.

²⁵ Glynne Wickham, *A history of the theatre*, London: Phaidon Press, 1992., str. 181.

²⁶ Celio Cega, 1985., 3.

²⁷ Celio Cega, 1985., 3.

orkestra.²⁸ Krizman je često surađivao s redateljem Ivom Raićem, koji je prostor definirao kroz simbolističke stilizacije, što je najbliže europskoj scenografiji tog razdoblja. No ta suradnja počinje i preispitivati odnos redatelja i scenografa. Naime, stvaraju se nove mogućnosti stvaralačkog partnerstva u kojem ključna točka spajanja postaje prostor koji oni oblikuju zajednički.²⁹

Krizmanovu bogatu eru zamjenjuje niz ruskih emigranata scenografa koji donose elemente folklora, ornamentike i fantazije u ove kazališne prostore. Među njima se naročito ističe Vasilij M. Uljanišev koji u Jugoslaviju dolazi 1921. godine, ostvarivši u tijeku svog boravka oko 77 predstava za razna kazališta.³⁰ On je bio prepoznatljiv po oblikovanju prostora prema avangardnim načelima i suradnji s redateljem Titom Strozijem. Uljanišev je stvarao radove grotesknih stilizacija koje su zamijenile dotadašnji simbolizam koji je vladao kazališnom scenom. Sva velika imena tog razdoblja su surađivala s njim: od Gavelle i Rajića do Strozija i Nučića.³¹ Utjecaj ruskog kazališta u 20-im i 30-im godinama će se osjetiti i u djelima Uljaniševih scenografskih suvremenika Marijana Trepšea i Ljube Babića.³² Marijan Trepše je imao bogatu scenografsku karijeru s preko 129 ostvarenih predstava, no nije bio sklon eksperimentiranju i modernim rješenjima u svojim scenografijama.³³

Najveću promjenu i bogatstvo u povijest hrvatske scenografije donosi slikar Ljubo Babić, koji svoju najplodniju fazu prolazi u međuratnom razdoblju. U suradnji s Brankom Gavellom ostvaruje izuzetno moderna djela i reformu scenografije od dotad percipirane u Hrvatskoj. Gavella i Babić su dobro surađivali jer su obojica težili istraživanju psiholoških aspekata u predstavama, no često bi do tih zaključaka dolazili kroz duge dijaloge obilježene nesuglasticama.³⁴ Rezultati su bile scenografije jedinstvenih koncepcija koje su ostavile traga ne samo na Hrvatskoj već i inozemnoj sceni. Osvajajući međunarodne nagrade za avangardne scenografije *Rikard III* (1923.) i *Na tri kralja* (1924.), Babić je prvi definirao kako scenografija nije omeđena likovnim razdobljem već likovnim prostorom. Iako je imao dugotrajnu karijeru i širok opus koji se protezao u poslijeratne godine, Babić je u predratnom razdoblju ostvario preko 170 predstava, gotovo jednak broj kao i ulja na platnu.

Zastupao je ideju fleksibilnosti granica između umjetničkih područja, te se u njegovim scenografskim radovima osjeća težnja za jednostavnošću. Prema njemu osnovni elementi

²⁸ Celio Cega, 1985., 3.

²⁹ Lederer, 2010., 27.

³⁰ Đurđa Kovačić, *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918. – 1940.*, Zagreb: Institut za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu – Odsjek za povijest umjetnosti, 1991., str. 134.

³¹ Celio Cega, 1985., 4.

³² Lederer, 2010., 28.

³³ Celio Cega, 1985., 4.

³⁴ Isto, 4.

kazališta grade ambijent, a ne samo okvir psihološkog zbivanja.³⁵ Babićeva suradnja s Gavellom je bilo plodonosno razdoblje, a utjecaj tog redatelja se osjetio u tolikoj mjeri da je razdoblje međuratne kazališne umjetnosti nazvano "Gavellina era".

Prva polovica 20. stoljeća je definirala scenografsko oblikovanje kroz realizaciju redateljske misli, od dramaturškog do likovnog oblikovanja. Nepisana pravila koja su se pritom stvorila se odnose na modele oblikovanja scenskog prostora: iluzionizmi stilskih predznaka, apstrakcija i groteska u stilizaciji, funkcionalizam te preslagivanje će poslužiti kao bitne točke i ishodišta za sve što će doći u drugoj polovici 20. stoljeća.

3.2. Poslijeratno razdoblje

U Zagrebu se 1945. godine pokrenula cjelovita kazališna sezona s premijerom Bogovićeve drame *Matija Gubec*, čiji je režiser bio Emil Karasek, a scenograf Krsto Hegedušić.

Poslijeratno razdoblje u kazalištu je zastupalo stil socijalističkog realizma, obilježenog s konvencionalnošću i *horror vacuiem* u oblikovanju scenografije.³⁶ Najtraženiji scenografi tog razdoblja su bili Marijan Trepše i Vladimir Žedrinski. Marijan Trepše, koji je ostvario zamjetnu karijeru u predratnom razdoblju, svoje scenografije nastavlja radeći u stilu socijalističkog realizma no ubrzo se povlači sa scene s dolaskom modernijih strujanja.³⁷ Vladimir Žedrinski se naročito istaknuo s brojnim scenografijama za djela ruskih pisaca i kompozitora, koje su ga ujedno istaknule kao glavnog scenografa za tu vrstu literature, ali i scenografije talijanske i francuske romantične opere.³⁸

Socijalistički realizam svoj brzi kraj doživljava već 1949. godine s novim procvatom i afirmacijom scenografije na zagrebačkoj sceni, u skladu s novim previranjima koja su se događala kako u poimanju vizualne umjetnosti, tako i u scenskom oblikovanju.

Pedesete godine su obilježene ekspanzijom modernizma, kada se u Hrvatskoj odvija sveopća institucionalizacija u kulturi – Miroslav Krleža je održao govor o obrani slobode umjetnosti na Kongresu književnika u Ljubljani 1952. godine, iste godine izlaze "Krugovi", počinje formiranje zagrebačke škole crtanog filma kao i obnova filmskog avangardizma u kinoklubu "Zagreb", od

³⁵ Darja Radović, *Scenografija Ljube Babića*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1987., str. 43.

³⁶ Antun Celio Cega, "Zagrebačka scenografija od Babića do Tompe (1935-1955)", u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Split: Književni krug, 1983., str. 36.

³⁷ Celio Cega, 1983., 38.

³⁸ Celio Cega, 1983., 37.

1949. do 1955. godine djeluje Akademija za primijenjenu umjetnost koja je programski utemeljena na *bauhausovskom* konceptu, počinje djelovanje grupe EXAT-51, a serija crteža Antuna Motike i ciklus *Doživljaji Amerike* Ede Murtića pak pokreću rasprave o apstrakciji u umjetnosti.³⁹

Pedesete godine su služile i kao vrijeme kada scenografija ponovno afirmira svoju poziciju.⁴⁰ Prvi primjer revolucionarnog iskoraka u promišljanju scenografije je bila izložba scenografija Želimira Zagotte i Ive Penića u Salonu Ulrich 1952. godine, koja je predstavljala pomak prema upotrebi apstrakcije u poimanju scenskog prostora. Drugi primjer je inscenacija Božidara Rašice za djelo *Staklena Menažerija* 1953. godine, gdje se dokidaju osnovne funkcije scenografskog prostora na fragmente.⁴¹ Okolnosti unutar kojih ova tri autora djeluju ukazuju na postojanje eksperimentalnog duha tijekom tog razdoblja.⁴²

Scenografija se u pedesetim godinama našla u sjecištu interdisciplinarne likovne umjetnosti, te vizualnih komunikacija. Umjetnici naginju istraživačkim tendencijama u formiranju svojih radova i ne ograničavaju se jednim medijem – eksperimentiraju sa slikarstvom, kiparstvom, dizajnom, animacijom, itd...⁴³ Scenografiji više ne pridonose samo slikari, već i kipari, arhitekti i dizajneri. Osnivanje grupe EXAT-51 je bilo paralelno s kretanjima koja su se tada odvijala na kazališnoj sceni. Programatske ideje zalaganja za apstraktnu umjetnost, suvremene vizualne komunikacije, sinteza svih umjetnosti kao i prekid s praksom socijalističkog realizma podudara se s tendencijama kazališta.⁴⁴ Podudarnosti tih likovnih kretanja su se evidentirale i manifestirale u kazalištu tako što dekor više nije bio mimetički prikaz mjesta radnje već vizualizacija unutarnje dramske strukture. Scenografija se oslobodila od svih dotad poznatih kanona i estetičkih postulata. Scena se ogolila, odbacilo se sve suvišno i prostor se pročistio. Svi elementi kazališta su došli u sintezu kroz spajanje oblika, boje, rasvjete, te se sve više naglašava simboličnost.⁴⁵

Književna djela koja su se obrađivala tijekom socijalističkog realizma su bila uglavnom pod autorstvom sovjetskih pisaca. Ona se tijekom pedesetih godina napuštaju i zamjenjuju s

³⁹ Ana Lederer, Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. – Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK Osijek – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2004., str. 289.

⁴⁰ Baronica, 1992., 2.

⁴¹ Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004., str. 247.

⁴² Isto, 249.

⁴³ Lederer, 2004., 289.

⁴⁴ Baronica, 1992., 3.

⁴⁵ Isto, 4.

francuskim autorima Jeanom Giraudouxom, Jean Anouilhom, američkim suvremenikima Tennessee Williamsom i Henry Millerom te predstavnicima avangarde – Eugene Ionescom i Williamom Beckettom.⁴⁶

Tri su tendencije jasne u scenografiji 50-ih godina:

1. Redukcija ili pročišćenje scene
2. Upotreba novih materijala
3. Rasvjeta kao formativni element likovnosti prostora⁴⁷

Tendencija prema redukciji je bila dominantna u estetici europskog kazališta pedesetih godina, a najjasnije je bila izražena u teatru Jeana Vilara. "*Redukcija podrazumijeva odbacivanje svakog realizma, a scenski prostor se oblikuje tek jednostavnim simbolima i znakovima, dok je gluma gotovo bez preobrazbe, bez sitnih detalja u igri oštarih ploha i volumena.*".⁴⁸ Prema Selemu se redukcija nikad nije potpuno ostvarila kao kazališni stil, tek kao dio odabrane dramaturgije koji nije u glumačkom stilu eksperimentirao u tom smjeru, već samo u estetskom. Redukcija će biti najjasnije vidljiva samo u operama i na pozornici HNK-a.⁴⁹

Kazališna sezona 1949. godine je još uvijek prevladavala u stilu socijalističkog realizma, realiziranu kroz radove Marijana Trepšea i predstavu *Don Juan*. No prve naznake novog duha se vide kod Zvonka Agbabe za čiju predstavu *Put u Damask* kritika navodi:

"*Scena je potpuno uravnotežena, sastavljena s minimum kulisa i rekvizita. Druga je slika neuravnotežena. Vrlo je dobro riješena terasa oživljenja jednostavno izvedenim plastičnim krovnim ploham.*". Nova realizacija scenografije je pritom u napuštanju povijesno vjernih i adekvatnih prostora i ulasku u nove konstrukcije.⁵⁰

Marijan Matković kao intendant zagrebačkog HNK početkom pedesetih godina uspostavlja doticaj s modernizmom u kazalištu kroz povratak Branka Gavelle i Tita Strozija na scenu, nadovezujući se tako na tradiciju hrvatskog glumišta koja je bila zastupljena u predratnom razdoblju.⁵¹ Tijekom njegovog djelovanja će svoj redateljski debi doživjeti Kosta Spaić, Mladen

⁴⁶ Nikola Batušić, "Croatia", u: *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 1: Europe*, (ur.) Peter Nagy, Philippe Rouyer, New York: Routledge, 2008., str. 171.

⁴⁷ Lederer, 2010., 38.

⁴⁸ Lederer, 2004., 290.

⁴⁹ Isto, 290. – 291.

⁵⁰ Celio Cega, 1985. 13.

⁵¹ Lederer, 2004., 290.

Škiljan i Vlado Habunek, a scenografski će debitirati Kamilo Tompa, Boris Maričić, Ljubo Petričić, Aleksandar Augustinčić, Vjekoslav Parać i Božidar Rašica. Njima se u kasnijem razdoblju pridružuju i Edo Murtić, Vjenceslav Richter, Edo Kovačević, Želimir Zagotta, Andreja Ekl i Zlatko Bourek. Sva ova imena su donijela svojevrsne inovacije i kreativna rješenja u svojim scenografskim i redateljskim vizijama na kazališne daske.

Vlado Habunek stupa na scenu kao nasljednik principa modernog francuskog teatra Jouveta i Villara, zagovarajući čistoću i simplifikaciju scene. On od 1939. – 1944. godine okuplja mladu skupinu studenata i scenografa, s njima zastupajući novi pročišćeni stil. Dio te skupine su bili i Mladen Škiljan i Kosta Spaić, skladatelj Ivo Malec, scenografi Edo Kovačević, Kamilo Tompa i Božidar Rašica. Podržavajući geslo Ljube Babića "*Uvijek biti istraživalac novog*", oni će kasnije aktivno sudjelovati u kazališnom životu Zagreba i među prvima donijeti novitete na scenu.

Kamilo Tompa, jedan od pionira moderne scenografije u Hrvatskoj, će tijekom pedesetih godina ostvariti niz suradnji s Brankom Gavellom (najviše tematizirajući Krležina djela), te s Vladom Habunekom.⁵² S Habunekom je surađivao na Brittenovoj *Lukreciji*, predstavi koja je bila senzacija zbog svoje modernosti u oblikovanju scenografije.⁵³ Tompa je rad stilizirao reducirajući prostor na karakteristične elemente rimske arhitekture i svakodnevnih predmeta, te uvodeći dva korusa na bočnim stranama koji utjelovljuju nekadašnji kor grčkih tragedija, vodeći gledatelje kroz radnju.⁵⁴ Iako je scenografija još uvijek imala elemente tradicionalnog oblikovanja zbog razdiobe prostora, Tompa je osmislio scenu koja nema suvišnih detalja, no i dalje nosi snažnu dramaturgiju.⁵⁵ U suradnji s redateljem Kostom Spaićem 1953. godine radi inscenaciju za *Fausta* Charlesa Gounoda, djelo koje je šokiralo publiku zbog razine redukcije scenografije – na pozornici se nalazio tek jedan veliki praktikabl na pomičnoj platformi te nekoliko apstraktnih elemenata.⁵⁶ Kroz rušenje tradicije i ogoljenje scene se stvorila revolucionarna predstava koja je bila stvarni iskorak dalje u razvoju zagrebačke scenografije.⁵⁷

Aleksandar Augustinčić se istaknuo kao scenograf čiji je primarni interes bio u oblikovanju scenskog prostora kroz rasvjetu. 1952. godine je u *Cavaleriji Rusticani* upotrijebio *kontraliht*

⁵² Martina Petranović, *Kamilo Tompa i kazalište*, Zagreb: ULUPUH, 2017., str. 80.

⁵³ Celio Cega, 1985., 15.

⁵⁴ Petranović, 2017., 124.

⁵⁵ Celio Cega, 1985., 15.

⁵⁶ Galjer, 2004., 251.

⁵⁷ Celio Cega, 1983., 40.

kako bi stvorio horizont.⁵⁸ Za izvedbu baleta *Fantastične simfonije* je kroz pet stavaka dosljedno mijenjao rasvjetu na gotičkim lukovima kako bi prikazao pet različitih ambijenata.⁵⁹

Vjenceslav Richter 1959. godine izrađuje scenografiju za operu *Vjenčanje u samostanu*, u režiji Koste Spaića. Scenografija je bila revolucionarno ostvarenje zbog konceptualizacije scene. Na rotacionoj bini su bile postavljene dvije plohe pod pravim kutom koje su stvarale četiri tek naznačena "ambijenta".⁶⁰ Svaka ploha se sastojala od dva dijela – jedan dio je predstavljao eksterijer (s nacrtanim vratima i prozorima) a drugi dio interijer (s bijelim lukovima).⁶¹

Edo Murtić je za scenografiju Gluckovog *Orfeja* 1960. godine vođen idejom o što čišćem likovnom izrazu, gdje je pet slika vezao idejom prostorne modulacije uz upotrebu izvjesnih elemenata.⁶² Iako scenografija na prvu djeluje apstraktno, ipak je bila riječ o stiliziranim prostorima čija se atmosfera dodatno stvarala bojom.⁶³

Kraj 50-ih i početak 60-ih godina donosi redukcionizam neoavangardističke apstrakcije, naročito kod Želimira Zagotte koji surađuje s redateljem Bogdanom Jerkovićem, te se dosta radova veže uz Studentsko eksperimentalno kazalište od 1956. – 1962. godine.

Tijekom 60-ih godina velika imena scenografije postaju Zlatko Bourek, Aleksandar Augustinčić i Zvonko Agbaba. Scena tih godina se jasno može razdvojiti u dva smjera – umjetnike koji imaju kratkotrajne i uspješne scenografske faze i često surađuju s određenim redateljima (Edo Murtić i Vjenceslav Richter), ili na scenografe koji ostvaruju velike, dugotrajne i značajne opuse, najčešće u matičnim kazalištima (Zvonko Agbaba i Aleksandar Augustinčić).⁶⁴

Tendencije kazališne scenografije 60-ih su obilježene prekidom s tradicijom, gdje sada rasvjeta i postizanje stilskog jedinstva dominiraju, kao i simbolizam. Rasvjeta je postala jedan od ključnih faktora u formiranju predstave, oblikujući raspoloženje, stvarajući prostor i mijenjajući oblike na sceni. Djela poput Rašičinih *Maketa*, Agbabine *Aide* i Murtićevog *Orfeja* su glavni primjeri upotrebe rasvjete kao primarnog elementa gradnje scene. Stilsko jedinstvo prostora je druga težnja koju se pokušalo ostvariti na sceni. S ciljem ostvarivanja uravnoteženosti, radovi su ponekad kroz redukciju dosežali apstraktne oblike (pr. Džamonjina *Helota*). Ideja je bila da

⁵⁸ Lederer, 2004., 291.

⁵⁹ Antun Celio Cega, "Scenografija na pozornici HNK", u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Split: Književni krug, 1984., str. 357.

⁶⁰ Galjer, 2004., 256.

⁶¹ Celio Cega, 1984., 357.

⁶² Lederer, 2004. 292.

⁶³ Isto, 292.

⁶⁴ Lederer, 2010., 39.

scenografija služi kao pokretač i pozadinski alat koji zapravo predstavi i glumcima daje prostor za igru. Simbolizam i predstavljanje radova kroz figurativne elemente na sceni postaju ključne odrednice, s scenografijom kao mementom. Ovo se realiziralo kroz stvaranje simboličkih predmeta na sceni ili upotrebu rasvjete unutar jednog ustaljenog prostora kako bi se naglasilo promjene. Vidljiva je i interaktivnost i izmjena scene kroz čestu upotrebu rotacionih bina (pr. Agbabina *Carmina Burana*, Rašićina *Ranjena ptica*, Tompin *Veliki smiješni rat*).

S krajem 1967. godine HNK je otišao u dvogodišnju renovaciju, projekt koji je privremeno zatvorio kazališnu aktivnost i prebacio niz predstava u razne prostore i gradska kazališta.

3.3. Modernizam scenografije u kazalištu

Teorija kazališne umjetnosti naglašava kako se moderna scenografija često može definirati kroz prisutnost jake metaforičke ili prezentacijske slike/prizora, ili niza prizora. Postoji singularna kvaliteta, jedinstvo, čak i monolitičan aspekt u tim prizorima, nešto što je Adolphe Appia definirao kao organsko jedinstvo.⁶⁵ Scenografija je pritom refleksija umjetničkog izričaja dizajnera, često ga postavljajući u ravnopravan odnos, ako ne i dominantno mjesto nad ostatkom kazališnih suradnika.

Počeci moderne scenografije se vežu s teoretskim tekstovima Adolphe Appie i Edward Gordon Craiga. Appia i Craig zagovaraju već krajem 19. stoljeća da se kazalište treba izražavati kroz jednostavnost, sugestivne prizore, apstrakciju i *grandeur* unutar konteksta trodimenzionalnog skulpturalnog postava koji će ujediniti izvođača i pozornicu. Naglasak se stavlja na činjenicu da se pozornica treba moći transformirati kroz svjetlo i pokretne elemente.⁶⁶ Filozofija koju Craig također zagovara jest da scenograf intuitivno stvara odgovor idejama redatelja – ideja je otkrivanje unutarnjeg života i esencije djela.⁶⁷ Craig i Appia su bili motivirani idejom Wagnerovog *Gesamtkunstwerka*. Appia je pritom bio direktno inspiriran Wagnerovim operama, no tražio je izričaj koji bi mističnu moć glazbe Wagnera prenio, za razliku od tadašnje preference

⁶⁵ Arnold Aronson, *Postmodern design*, 2. http://www.columbia.edu/~apa4/pdfs/Aronson_pomodesign.pdf (pregledano 1. 6. 2017.)

⁶⁶ Isto, 3.

⁶⁷ Isto, 3.

prema deskriptivnom, kroz evokativnu scenografiju i svjetlo, stvarajući psihološke impresije prostora.⁶⁸

⁶⁸ Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001., str. 44.

4. Scenografski rad Božidara Rašice

Scenografska karijera Božidara Rašice se odvijala u isprekidanim periodima. Prve dodire s kazalištem ima s 5 godina, kada ga roditelji vode gledati operu *Prodana nevjesta*. Djelo je ostavilo snažan utisak na njega, i on nakon tog iskustva traži da ga vode i na druge predstave. U 18. godini pak ostvaruje prvu scenografiju povodom maturalne zabave, izrađivši scenografiju i zastor za grčku komediju.

Dugi niz godina prolazi prije nego Rašica odrađuje svoj prvi profesionalni scenski nastup. Godine 1951. u Hrvatskom narodnom kazalištu s dramom *Na otoku* Marina i Jure Frančevića započinje njegova karijera scenografa. Već u tom radu Rašica razbija elemente tradicije kroz stvaranje dvostrukog prostora – spajajući interijer i eksterijer u jednoj sceni, dok pejzaž rješava pomoću rasvjete. Kritika mu je bila naklona, te se komentiralo kako se osjećao novi duh u jednostavnoj stiliziranoj sceni.⁶⁹

Milijunaški Napulj, djelo Eduarda da Filipa je drugo djelo koje izvodi u toj sezoni, gdje također koristi ideju dvostrukog prostora. Eksterijer je u ovom djelu postao permanentan dekor, ali se scenografski portal mogao okrenuti, simbolizirajući izmjenu dva svijeta Napulja – siromašnog i bogatog.⁷⁰ Mogućnost modularnosti i izmjene scena kroz razna premještanja nije samo element koji je u svojim povojima prisutan u ovom djelu, već će biti i ključna stavka u nizu radova koje će ostvariti kasnije.

Rašica svoju ideologiju o formiranju prostora i oblika tumači sljedeće:

"Za mene su slikarstvo, scenografija i arhitektura nedjeljivi u pozivu, premda ih veoma lučim. Iako svaka od tih kategorija ima svoje zakonitosti i prosedee, ipak mi se čini da se njihovo jedinstvo može istraživati uvijek sa iste baze - osmišljenog prostora, koji tada jest funkcionalan. Međutim, ta funkcionalnost nije sama po sebi dovoljna, već zahtijeva i određenu, duhovnu nadgradnju. Baš kod scenografije, što je za mene specifično, razvile su se mogućnosti da teoretski i praktično ostvarim tezu o trima kategorijama prostora, o voluminoznosti scenskog prostora. U kazalištu je neobično važno raspoznati pozitivni i negativni volumen, gdje je pozitivno ono konveksno postavljeno prema gledaocu, a negativni onaj koji se konkavno odnosi. Nakon tih osnovnih spoznaja nužno se nametnula potreba spoznavanja i ostvarivanja virtualnog prostora, prostora koji ne postoji već nastaje u određenom kretanju pojedinog tijela kroz

⁶⁹ Celio Cega, 1985., 17.

⁷⁰ Isto, 17.

prostor."⁷¹

Indikativna je rečenica da su slikarstvo, scenografija i arhitektura nedjeljivi u pozivu, stavljajući naglasak i na jednu od programatskih ideja EXATA-51, sinteze likovnih umjetnosti. Vjenceslav Richter je u teorijskom tekstu *Proгноza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe* konstatirao kako su "arhitektura, plastika i slikarstvo...stigle do onog stupnja kretanja, kada se međusobno stapanje u jedinstvo može ostvariti, kada to jedinstvo, likovna sinteza, postaje uvjetom njihovog progresivnog kretanja."⁷²

Progresivna putanja kojom se naročito slikari EXAT-a kreću je prema ideji da je slika plastički produkt koji je ostvarenje zamisli i osjećanja samog djela. Rad nije samo ortodoksni prikaz heteronomnog sadržaja, već je apstraktan.⁷³ Ipak, od četiri slikara EXAT-a, Rašica je uvijek bio najviše na rubu apstrakcije iako je prvi prišao tom izražaju u svom slikarstvu krajem 1940-ih godina. U njegovim radovima je često postojao geometrizam i lirizam, te kružnost koja obilježava i niz njegovih scenografija.

Rašica je svoj modernizam u scenografiji proveo kroz radikalno širenje raspona sredstava za izražaj. Dotadašnja linearna funkcionalnost scenografije i iluzija se dokidaju, a konstrukcija preuzima glavni oblik, time stvarajući novu organizaciju scenskog prostora.⁷⁴ No Rašica se ne ograđuje u svojim vizijama – boja postaje jedan od elementarnih dijelova izražaja, unose se predmeti i skulpturalni oblici simbolične naravi u prostor, gradbeni elementi se često odlikuju apstrahiranim i reljefnim površinama, te se također gradbeno stvara scena koja je pomična i dinamična. Scenografije koje gradi su omeđene arhitekturom (strukture), slikarstvom (boje) i skulpturom (oblici), stvarajući sintezu likovnog izražavanja. No radovi nisu nužno sadržavali sve elemente, često se naglašavao tek jedan od izričaja.⁷⁵

Rašica je u scenografijama težio i sažimanju problematike konkavnog i konveksnog (vanjskog i unutrašnjeg prostora pozornice), gdje su bitne značajke u prvom redu bile vrijeme i svijetlo.⁷⁶ On je u svojim radovima dokinuo klasičnu inscenaciju paravana i obojenih pozadina – htio je

⁷¹ Petar Selem, "Pokušaj teatra grupe. Prvo razdoblje Teatra ITD", u: *Scena br. 2. - 3.*, (1974.), str. 150.

⁷² Ješa Denegri, "Geometrijske tendencije u hrvatskoj umetnosti šeste decenije", u: *Jugoslavensko slikarstvo šeste decenije: Muzej savremene umetnosti, Beograd, jul-septembar 1980*, (grupa autora) Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980., str. 86. – 87.

⁷³ Denegri, 1980., 87.

⁷⁴ Petar Selem, "Scenografija", u: Vera Marsić, Petar Selem, Zvonko Maković, *Božidar Rašica – arhitektura, scenografija, slikarstvo, pedagoški i znanstveni rad.*, Zagreb: Školska knjiga, 2009., str. 211.

⁷⁵ Selem, 2009., 213.

⁷⁶ Šegir, 1983., 9.

izgraditi arhitektonične i geometrizirane scene. Sve realističnosti koje se mogu naći na sceni su tako postale apstrahirani simboli otvoreni interpretaciji publike.

Rašičine scenografije se ne mogu svrstati u jedan stil pošto su različite od predstave do predstave, u službi samog dramskog djela.⁷⁷ Njegove scenografije, u kojima je eksperimentirao s konkavnošću i konveksnošću prostora, svjetlom i bojom, su redovito bile predmet hvale i interesa kritičara. Često se hvalila i njegova ingenioznost u korištenju raznih elemenata i materijala kako bi se ostvario drugačiji pogled i dojam scenografskog djela.

Rašičina ostvarenja su više puta bila predmet tematskih izložbi. Njegovi scenografski radovi su prvi put okupljeni na velikoj retrospektivnoj izložbi njegovog slikarstva i scenografije 1983. godine u Muzeju za umjetnost i obrt. Od 30.1. - 15.2.1993. godine u dramskom kazalištu Gavella održala se retrospektivna izložba vezana isključivo uz njegove scenografske radove. Saša Pavković u prikazu izložbe navodi kako su Rašičini scenografski počeci našli svoje mjesto u istom vremenskom prostoru kao i djelovanje EXAT-51, te da su simbolično tome bile iste reakcije nad djelovanjem grupe kao i nad njegovim scenografskim radovima.⁷⁸ Interesi i mišljenja publike na njegova ostvarenja su uglavnom dolazila s dvojakom reakcijom: slobodoumna publika je reagirala s odobravanjem nad likovnim eksperimentima, dok se kod kritičara odvijalo "čudenje, nerazumijevanje i ignorancija oficijelnih kazališnih i likovnjačkih "strukture" onoga doba" Prema tome nije neobično da su neki njegovi radovi poput *Staklene menažerije* i *Na otoku* izašli u kompletno izmijenjenim oblicima ili nisu uopće bili izvedeni na pozornici.⁷⁹

⁷⁷ Šegir, 1983., 9.

⁷⁸ Saša Pavković, "Scensko biserje Božidara Rašice", u: *Kontura*, br 14./15. (1993.), Zagreb, str. 46.

⁷⁹ Isto, 46.

5. Utjecaji

Prvi poticaj za rad na scenografiji Rašica je dobio još kao dijete kada su ga roditelji vodili na lokalne predstave.⁸⁰ Bitne utjecaje tijekom odrastanja je mogao dobiti i od strica Marka Rašice, koji je izradio scenografiju za Vojnovićev *Ekvinocij* 1902. godine.⁸¹ Neizbježno je primijetiti kako se umjetničke crte ta dva rodbinski povezana karaktera neminovno preklapaju u određenim životnim trenutcima, te je vrlo vjerojatno da je postojao stanoviti utjecaj Marka Rašice na buduće likovno i scenografsko formiranje Božidara Rašice.

Veliki utjecaj na buduću orijentaciju kojom se vodio tijekom stvaranja scenografije je našao u studiju arhitekture u Varšavi. U sklopu studija koji je pristupom bio blizak načelima Bauhauusa, među svim sintezama umjetnosti se radilo i sa kazalištem i scenografijama. Varšava je tada bila jak kazališni centar imajući 42 kazališta, većina kojih je bila eksperimentalna. Tu je imao priliku stjecati niz iskustava s novim tekstovima i scenografijom koja mu je, iako nema veze s njegovim kasnijim radom, bila otkriće. Sve se to odvijalo u kraćim i sporadičnim crtama koje mu nisu pustile da se definira kroz određeni "-izam", ali su mu pomogle u spoznaji scenografije kao umjetničkog izražaja.⁸²

Varšavu navodi kao mjesto koje ga je oslobodilo svih stega i konvencija, koje mu je pružilo praktično iskustvo i potaknulo želju za daljnjim istraživanjem.

Tvrdi da scenografije koje radi ne bi mogao raditi da nije vidio što je vidio: *"Ono što su radili u Bahausu znao sam iz literature ali je različito kad ste u školi u neposrednom dodiru s takvim idejama, gdje zbog praktičnog rada stvar ne ostaje papirnata. Tamo se eksperimentiralo, pa sam i ja eksperimentirao. Studenti su, na primjer, dobili zadatak da naprave nacрте uređenja jedne cijele trgovine, zajedno s izlozima, i da to zatim s radnicima izvedu u svim materijalima koje su željeli (staklo, metal, aluminij, drvo), te da postave sliku. I ja sam napravio jednu takvu malu trgovinu. Pritom sam spoznao što je to materijal, što struktura, kakva je organizacija prostora, što znači ortogonalno razvijanje, što dinamika, što tekstura, itd..."*⁸³ Eksperimentalnost Bauhauusa i utjecaj na Varšavu se kasnije očitovao u Rašičinim težnjama prema ostvarivanju totalnog teatra, pojma koji je usko vezan uz kazališne filozofije Bauhauusa.

⁸⁰ Vidi Prilog 1.

⁸¹ Igor Zidić, "Slikar u retrovizoru: davni dani Božidara Rašice", u: Božidar Rašica, Radoslav Putar, Igor Zidić, Guido Quien, Petar Selem, *Retrospektivna izložba Božidar Rašica - Slikarstvo i scenografija 1932. -1982.*, Zagreb: MUO, 1983., str. 28.

⁸² Šegir, 1983., 9.

⁸³ Isto, 9.

Od 1934. do 1940. godine je Rašica bio vjeran gledatelj redovnog repertoara HNK, navodeći u intervjuu za III. Program radija ZG kako je često primjećivao da scenografije tada nisu bile bitne dionice kazališnih predstava, napominjući da nije imao prilike vidjeti Babićeve scenografije, samo radove Trepšea i Žedrinskog, koji su tada najviše bili prisutni na sceni HNK.⁸⁴ Navodi također kako su mu u sjećanju ostale kazališne predstave od Shakespeara do Pirandella, Krleža, Wagnera i Stravinskog do Seanssana i Prokofjeva.⁸⁵

Rašičin način stvaranja scenografija u kazalištu je bio ukorak s modernim, anti-realističkim tendencijama 1950-ih godina. Europski utjecaji su dolazili od strane pročišćenih i ogoljelih scenografija Leona Gischie koje je radio za Vilarov *Theatre National Populaire* u Parizu. Operne inspiracije je pak pronalazio u radovima Wolfganga Wagnera, no nikad njegovi radovi nisu bili potpuna redukcija, već su bile njegove vlastite interpretacije u koje je unosio svoj simbolizam.⁸⁶

⁸⁴ Vidi Prilog 1.

⁸⁵ Isto

⁸⁶ Petar Selem, "Summary – Stage sets" u: *Božidar Rašica – arhitektura, scenografija, slikarstvo, pedagoški i znanstveni rad*, Zagreb: Školska knjiga, 2009., str. 432.

6. Problemi istraživanja scenografije

Iako scenografija u svim svojim iteracijama, promjenama i pristupima ima dugu povijest, njena vidljivost i postavljanje u povijesno-umjetnički kontekst kao umjetničko djelo dolazi tek u 20. stoljeću, kada se scenografske elemente počinje percipirati kao integralne ili ključne dijelove predstave. Jedan od bitnih autora koji su pridonijeli istraživanju scenografije je bio češki dizajner Josef Svoboda. On je inzistirao na percipiranju scenografije kao dijela predstave koji se događa samo i tek kada se zastori podignu.⁸⁷

Scenografija se odmaknula od svoje percepcije kao scenske "slike", te je postala način transformacije i komunikacije scenskog prostora koji pridonosi iskustvu predstave/glume, s naglaskom da je prostorni dio iskustva, a ne samo vizualni.⁸⁸

Prostorna narav scenografije se definira i otvara pitanja o tome što scenografija zapravo iskazuje – sam Svoboda je htio postići psiho-plastični ili transformativni prostor koji je maksimalno responzivan „plimi i oseki” i psihičkom pulsu dramske akcije. Povijest umjetnosti nije bila sklona istraživanju scenografije ponajviše zbog kratkotrajnosti prostora u kojem se dramsko djelo odvija.⁸⁹

Suvremene definicije scenografije upućuju na višestruke smjerove i načine istraživanja. Potrebne su metodologije koje istražuju prostornu i materijalnu prirodu scene, interakciju između scenografije, teksta, prostora i izvođača, signifikacijske mogućnosti scenografije, iskustvo publike, te procese u scenografiji i kako ih dokumentirati.⁹⁰ Definirano je više pristupa koji se mogu koristiti za istraživanje scenografije, a uključuju: retrospektivno istraživanje i pregled povijesnih praksi u oblikovanju scenografije (kroz upotrebu kazališnih arhiva), promišljanje o prostornom oblikovanju, istraživanje publike kao i kazališne kritike koja se odnosi na scenografiju. Svi ovi načini se često oslanjaju na interdisciplinarnost i uključivanje istraživačkih metoda iz drugih područja.⁹¹

⁸⁷ Joslin McKinney, Helen Iball, "Researching scenography", u: *Research methods in theatre and performance*, (ur. Baz Kershaw, Helen Nicholson), Edinburgh University Press, 2011., str. 112.

⁸⁸ Isto, 111.

⁸⁹ Dominika Larionow, "Scenography studies – on the margin of art history and theatre studies" u: *Art Inquiry. Recherches sur les arts* XVI., 2014., str. 124.

⁹⁰ McKinney, 2011., 113. – 114.

⁹¹ Isto, 7.

Scenografske skice su koristan način istraživanja, ali su problematične jer često ne predstavljaju završni proizvod.⁹² Fotografije su pak precizne u dokumentiranju djela, ali često su radene u press svrhe više nego u arhivske, te statičnost medija ne prenosi transformacije i izmjene svjetla, kao i pokrete. Video je među najkorisnijim metodama dokumentacije, ali također nudi ograničenje u percepciji pogleda (promatrača) – auditorno i vizualno uprizorivanje je prioritet, ali prostorno uprizorivanje je problematično (zbog dubina, veličina i proporcije prostora).⁹³ Polje samog istraživanja zapravo seže i šire od samog vizualnog uprizorivanja, kao i u druga kazališna istraživanja – od umjetničkih metoda do uloga dizajnera, teoretičara i povjesničara.

Zadnji, semiotički pristup istraživanju, postavlja scenografiju kao vizualni jezik koji pomaže prepoznavanju elemenata koje scenografija pridonosi iskustvu predstave.⁹⁴

Problemi istraživanja scenografije u Hrvatskoj (u kontekstu istraživanja povijesnih scenografija) se očituju kroz gubitak, uništenje ili nepostojanje fizičke ostavštine vezane uz određene scenografije. Scenografije su rijetko kad očuvane u potpunosti, najčešće su sačuvane makete, skice, nacrti, fotografije i/ili snimke. Hrvatska scenografska ostvarenja su bolje pokrivena i očuvana što se približavamo trenutnom razdoblju, no broj scenografskih radova iz 19. stoljeća je općenito rijedak. Problemi također proizlaze iz manjka snimanog materijala jer ne postoji mogućnost dovoljno kvalitetnog prenošenja scenografskih efekata poput pokretnih elemenata, rasvjete i sličnog kroz fotografije. Čest oslonac time postanu i novinske kritike, no one također ne daju dovoljno jasan uvid u scenografije, često ih tek usputno spominjući u djelu.

U Hrvatskoj je ključna institucija za očuvanje podataka o scenografijama Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, u sklopu kojeg je i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta koji posjeduje ekstenzivan arhiv i muzejsko-kazališnu zbirku koja u svom sastavu ima opširan broj kazališne građe kao i digitalni repozitorij.⁹⁵ Sam odsjek u najvećem broju posjeduje arhivsku građu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ali je u sastavu i niz radova iz Gradskog kazališta Gavella i Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija, te privatnih donacija raznih autora. Čest problem manjih institucija i kazališta je da su scenografi manjim kazalištima

⁹² Isto, 11.

⁹³ Isto, 12.

⁹⁴ Isto, 13.

⁹⁵ Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek_za_povijest_hrvatskog_kazalista/ (pregledano 13. 8. 2017.)

ostavljali originalne skice koje nisu bile adekvatno pohranjene ili proslijeđene nadležnim institucijama.⁹⁶

Odsjek također ima izložbene aktivnosti koje u fokus stavljaju ne samo redateljske velikane, obljetnice ili događaje, već i scenografska dostignuća. Izložbe su tako bile posvećene scenografskim radovima Marijana Trepšea, Kamila Tompe, Aleksandra Augustinčića, Krste Hegedušića, itd...⁹⁷ ukazujući na percepciju scenografije kao bitne stavke kazališnog života u Hrvatskoj. Katalozi tih izložbi su bitni za daljnja istraživanja jer uključuju skice, crteže, uvodne tekstove o autorima, biografije, razgovore s autorima, popise radova i kritičke tekstove.

Velik naglasak se u tijeku povijesti istraživanja stavljao na pojedine scenografe, dok su sintezni i problemski pristupi rijetko objavljivani. Taj nedostatak ispravljaju Antun Celio Cega s knjigom *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945. – 1967.)*, Đurđa Kovačić s *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918. – 1940.* te Jovan Konjović s djelom *Boja i oblik u scenskom prostoru*.⁹⁸

Jedna od recentnih i bitnih izložbi za afirmaciju i pregled scenografskih i kostimografskih ostvarenja je izložba *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije* održane u ULUPUHU 2011. godine, gdje se prikazao raspon i razvoj scenografije te specifičnosti niza autora i epoha u ostvarenju ovih dvaju struka.

Velik naglasak u istraživanjima scenografije u Hrvatskoj stavljen je na najveću kazališnu instituciju države – Hrvatsko narodno kazalište, no i dalje su rijetka istraživanja scenografija u drugim kazalištima.

Niz Rašičinih radova istražen je uz pomoć objavljene literature, ponajviše od Petra Selema i Antuna Celia Cege, no problem daljnjih istraživanja je manjak vizualnog materijala vezanog uz predstave, jednostranost kritika koje su često davale nedovoljan uvid u scenografska ostvarenja, te skice koje nužno nisu finalni proizvodi koji su se nalazili na sceni. Istraživanje naročito modularnih i mobilnih elemenata, kao i rasvjete na sceni, najčešće ovise tek o opisima s obzirom da fotografski materijal ne prenosi doživljaj dovoljno vjerno.

⁹⁶ Lederer, 2010., 15.

⁹⁷ Izložbe Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta

http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek_za_povijest_hrvatskog_kazalista/izlozbe_ophk
(pregledano 13. 8. 2017.)

⁹⁸ Lederer, 2010., 41. – 42.

7. Scenografski radovi

7.1. Scenografski radovi 1950-ih godina

Staklena menažerija

Autor: Tennessee Williams, drama

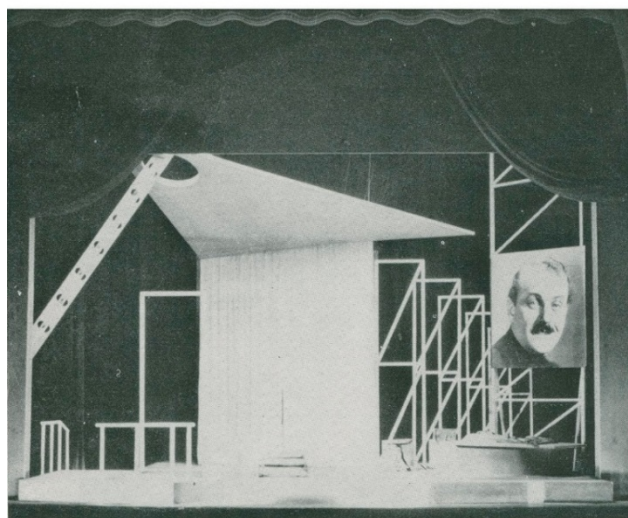
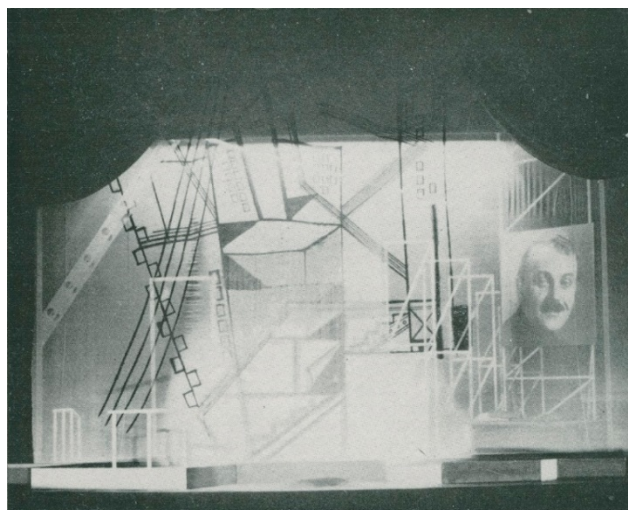
Režija: Mirko Perković

HNK Zagreb

Premijera: 8. 10. 1952.

Staklena menažerija, jedna od najpopularnijih predstava Tennessee Williamsa, svjetsku premijeru je imala 1944. godine, da bi se početkom 1950-ih godina uprizorila i na ovim prostorima. Očuvane skice prikazuju kako se radilo o jednoj scenografiji koja se sastojala od dva elementa: paravana s apstraktnim i geometrizirajućim elementima, iza kojeg se nalazila scenografija koja predstavlja prostor. Ova dva elementa su oblikovana tako da paravan prikazuje tek iluziju prostora, naznake apstraktnog grada i stubišta dok pozadinska, prostorna scenografija ukazuje na minimalistički oblikovan prostor tj. sobu.

Djelo je inovativno za prostor i vrijeme u kojem se ostvaruje jer je prethodnica puta kojim će krenuti moderna scenografija – izgradnji imaginarnog prostora koji nije oblikovan kroz tradicionalnu formu fizičkih zidova i "gradbenih" elemenata.⁹⁹ Rašičina estetika i elementi *exatovskog* oblikovanja su u ovom djelu primili najjasnije oblike - konstitutivni elementi prostora oblikovani kroz metalne okvire i stilizirana stubišta te



Slika 1.
Prikaz zastora i scenografije *Staklene menažerije*

⁹⁹ Selem, 2009., 215.

plošnost oblikovanja dokidaju scensko vrijeme i prostor, sjedinjavajući vanjsko i unutrašnje.¹⁰⁰ Realnost koja se razbija u ovom scenografskom djelu se sastoji od paravana koji je tek simulacija grada u svojim naznačenim crtama, i scenografije sobe koja se sastoji od perforiranih zidova kroz koje prolazi prostor, čija stubišta ne vode nikamo, a plohe se odvajaju. S obzirom da je jedna od tema koje se obrađuju u djelu i nemogućnost likova da se povežu sa stvarnošću, prozračnost prostora i nedostatak stvarnih zidova mogu nositi simboličnu poruku. Radnja koja se odvijala u dnevnom boravku likova te u gradu je također bila ingeniozno riješena putem paravana koji je predstavljao grad i prostora koji je predstavljao dnevni boravak. S obzirom da se u desnom kutu pozornice nalazio portret, postavlja se otvoreno pitanje da li je, s obzirom da se u samoj drami navelo kako je postojalo platno s riječima i slikama koje su relevantne za radnju scene, bilo planirano da sama slika također bude izmjenjiva. Staklena menažerija upućuje i na imaginativni svijet u kojem likovi borave, koji je često krhak i pun iluzija.¹⁰¹

Rašica sam navodi kako je "*...scenografija za Staklenu menažeriju, apstraktna u smislu ukidanja realističke faktografije, izražena u dokidanju iluzionističkog talijanskog teatra. U planovima prostora nestaju granice onog što je ispred i iza, nestaje i rampa. Scenografija je stigla samo do generalne probe kad je skinuta. Ovaj moj mali pokušaj totalnog teatra propao je za javnost, ali ne i za moje iskustvo*".¹⁰²

Otpor prema djelu je uzrokovao da se na kraju djelo u Rašičinoj inscenaciji nikad ne prikaže javnosti. Redatelj Mirko Perković smatrao je da je djelo previše eksperimentalno i avangardno, te da Rašica svoje eksperimente može izvoditi u sklopu EXAT-a, no da kazalište još nije spremno na to. Drugi izvori pak navode kako je djelo bilo maknuto zbog nezadovoljstva Bele Krleže, tada veoma utjecajne ličnosti u kazalištu.¹⁰³

¹⁰⁰ Selem, 1983., 103.

¹⁰¹ The Glass Menagerie – Themes, Motifs & Symbols <http://www.sparknotes.com/lit/menagerie/themes.html> (pregledano 12. 8. 2017.)

¹⁰² Selem, 2009., 215.

¹⁰³ Selem, 1983., 105.

Danse Macabre

balet

Glazba: Camille Saint-Saens

Koreograf: Nenad Lhotka

Kostimi: Inge Kostinčer-Bregovac

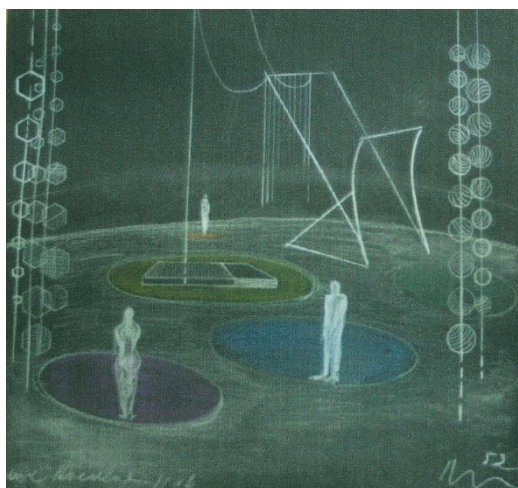
HNK Zagreb

Premijera: 17. 6. 1953.

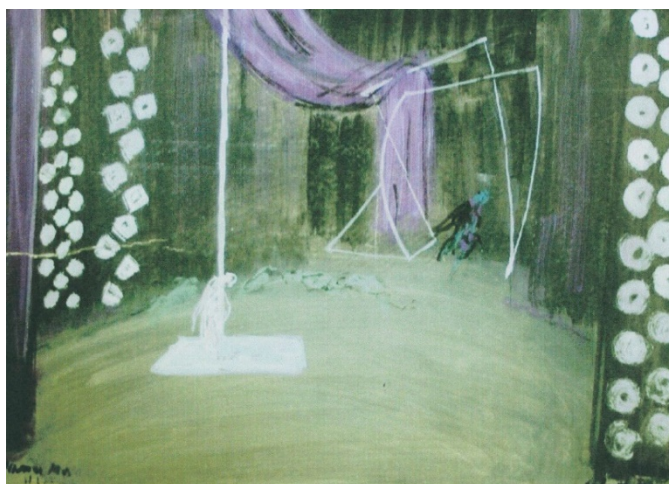
Balet *Danse Macabre* je svoju prvu premijeru imao zajedno s drugim djelom za koje je Rašica radio scenografiju - *Klasičnom simfonijom*.

Očuvane skice scenografije prikazuju rad kružnog tlocrta, s četiri kruga koja upućuju na boje rasvjete, i prostorom omeđenim ljubičastim zastorom koji se oslanja na apstraktnu strukturu napravljen u tankim obrisima. Bočni paneli sadrže bijele geometrijske dekorativne oblike. Scenografija za ovo djelo se odlikuje upotrebom redukcije – time se naglasilo plesne elemente, simplificirani prostor koji je polukružno omeđen oblicima, i prozirnu strukturu zastora koja može simbolizirati vrata ili pak portal.

Kritika navodi kako je Rašica bolje izveo slobodni dekor za ovo djelo u usporedbi s scenografijom za *Klasičnu simfoniju*.¹⁰⁴



Slika 2
Skica za *Danse Macabre*



Slika 3
Skica za *Danse Macabre*

¹⁰⁴ Nenad Turkalj, "Večer Lhotkine koreografije i plesa", u: *Narodni list*, Zagreb, 17. 6. 1953., str. 4.

Poziv u dvorac

drama

Autor: Jean Anouilh

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

HNK Zagreb

Premijera: 8. 10. 1953.

Poziv u dvorac je autorski rad Jean Anouilha, jednog od vodećih francuskih dramaturga modernog kazališta.

Scenografija koju Božidar Rašica izrađuje za ovo djelo prikazuje prozračni prostor vrta u kojem se održava zabava. Prostor je omeđen vodoravnim i okomitim rešetkastim panoima raznih visina. Scenografija je s gornje strane također omeđena letvicama koje su, uz korištenje jake i direktne rasvjete, stvarale impresivnu igru sa sjenama na ostatku prostora. Rad je u svom izvedenom obliku postavio minimalističke scenske konstrukcije, s obzirom da su se na sceni nalazili tek



Slika 4
Skica za *Poziv u dvorac*

jednostavan dekor od dvije stolice, klupe te panoi.¹⁰⁵

Scenski prostor svoj izražaj nalazi u boji i rasvjeti jer su glumci u ovoj predstavi bili na brisanom prostoru. Rašica svoj eksperiment gradnje imaginarnog prostora ovdje provodi u raznim bojama svjetla koje oblikuju scenu. Pod utjecajem Bauhauusa, on u ovom djelu ispituje na koji način se može boju na površinama velikog formata oblikovati a da i dalje ostane trodimenzionalna. Kroz transparentno i slojevito slaganje boja pronalazi se rješenje i to upravo u Bauhausovskom pointilizmu. Kombinacija obojenih mrlja koje titraju pod reflektorima se spojila u cjelinu koja je stvorila jedinstvenu, živu i treperavu atmosferu.¹⁰⁶

Kritika se u ovom djelu oborila na precioznost izvedbe i samodopadnost forme koja je izbijala od *"crvenih piratskih hlača Dijane u prvom činu do ceremonijala s "kniksovima" na kraju predstave, te osobito u nekim apstraktnim elementima dekora Boška Rašice"*.¹⁰⁷

Druga kritika djela napisana od strane Ratka Ognjena za Vjesnik navodi tek kako je izvedba same predstave bila izvrsna, kao i *"prozračni, stilizirani dekor Boška Rašice"*.¹⁰⁸

Charleyeva tetka

Komedija

Autor: Brandon Thomas

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

Gradsko kazalište Komedija, Zagreb

Premijera: 10. 1. 1955.

Charleyeva tetka je iznimno popularna komedija koja je svoje prvo uprizorenje imala 1892. godine u Londonu, nakon čega je putovala u niz međunarodnih zemalja te bila adaptirana za filmove i mjuzikle. Rašičina interpretacija scenografije je bila drastično reducirana, sastojeći se od dva bijela panoa s lijeve i desne strane scene, običnog bijelog zida u pozadini te centralnog prostora čija se dekoracija mijenjala kroz činove.

¹⁰⁵ Pavković, 1993., 46.

¹⁰⁶ Celio Cega, 1985., 22.

¹⁰⁷ Isto, 21.

¹⁰⁸ Ratko Ognjen, "Kazališne premijere (Poziv u dvorac)", u: *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 11. 11. 1953., str. 3.

Medium

Opera

Autor: Gian Carlo Menotti

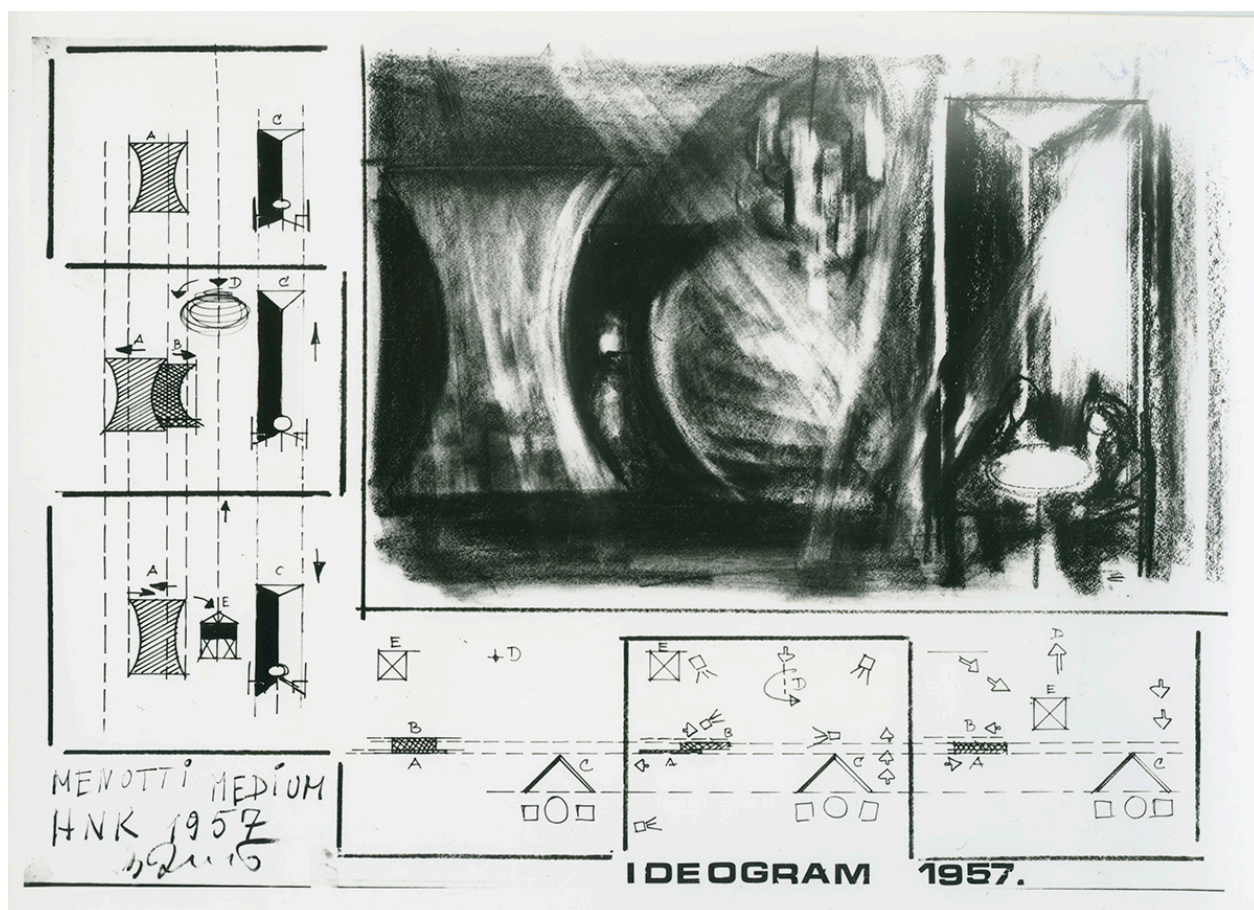
Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

HNK Zagreb

Premijera: 9. 2. 1957.

Scenografija za *Medium* je revolucionarna po svojoj dinamičnosti i izgradnji – elementi koji sačinjavaju scenu se mogu gibati i micati u prostoru, stvarajući sinkroniziranu kretanju više predmeta. Tematika djela se bavi lažnom seansom u kojoj se pojavljuje "duh" koji je zapravo varka dramskih likova. Oni pokušavaju prevariti klijente koji su došli na seansu kroz pokretanje mehaničkih uređaja kako bi kontrolirali svjetlo i kretanje predmeta u prostoriji. Rašica je bio preokupiran idejom kako bi se najbolje mogla prenijeti pojava "duha".



Slika 5
Ideogram kretanja elemenata u *Mediumu*

Na sceni se tako nalazilo pet apstraktnih pokretnih elemenata, od kojih su četiri bila na tlu, te jedan u zraku. Rašica je za scenografiju i dinamizam elemenata bio inspiriran skulpturama/mobilima Alexandera Caldera. Upotrebom elemenata poput mobila i obrtanjem predmeta na principu njegovih skulptura, on je razradio ideju na temelju saznanja da oblici ne moraju biti fiksni na sceni, već se mogu stvoriti i kretanjem određenih elemenata. Rašica navodi:

"Obrisima svog kretanja, svoje konture i uz pomoć reflektora, stvarao se jedan virtualni prostor, stvaralo se nešto irealno. Kulise su se kretale sinkrono, jedna gore, druga dolje, u prilično brzom izmjeni, tako da se u mrežnici oka stvarao određen napon i rezultirao poprilično nejasnom predodžbom u svijesti, potenciranom pokretnim elementom u prostoru".¹⁰⁹



Slika 6
Skica za *Medium*

Ono što se stvorilo je zapravo bio virtualni oblik koji se sinkronizirano kretao gore i dolje u brzim izmjenama, stvarajući novu meta-realnost na sceni. Skice za scenografiju (Slika 6) prikazuju kako su moguće boje rada bile "čiste" – zelena, crna i crvena, s elementima žute.

Kritika je prema oblikovanju i izvedbi *Mediuma* bila naklonjena, navodeći: *"Scenograf Boško Rašica i tu je dao dekor skoro apstraktnih obrisa, ali likovno impresivan, funkcionalno potpuno opravdan i u šturoj igri boja gotovo potresan".¹¹⁰*

¹⁰⁹ Božidar Rašica, "Najtotalnija vizija u plastičnoj domeni", u: *Scena br. 2. – 3.*, (1974.), str. 150.

¹¹⁰ Nenad Turkalj, "Angeli i Medium", u: *Narodni list*, Zagreb, 17. 2. 1957., str. 4.

Angelique

Opera

Autor: Jacques Ibert

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

HNK Zagreb

Premijera: 9. 2. 1957.

Angelique, opera koja je radnjom smještena u malom mediteranskom mjestu, je svoju inscenaciju u ovom djelu dobila u reduciranom formatu. Polazišna ideja svega je upravo u arhitekturi – zgradama malog grada okupanog suncem.

Pozornica se preobrazila u apstraktnu sliku na kojoj dominiraju uspravni pravokutnici i trapezoidi. Ovisno o činovima na sceni panoi su se mogli micati i raspoređivati u nove oblike – time je prostor pozornice bio mobilan, a scena postala zapravo igra.

Figuracija malog grada se dovela do simplificiranog oblika kroz devet panoa. Boja se naročito ističe u ovom djelu jer na više razina upućuje na Rašičine utjecaje i ideje u stvaranju. Intenzivna i udarna, paleta podsjeća na njegovu ranu fazu slikarstva kada je napravio djelo *Sv. Mihajlo na Lapadu*, koje ima slične tonove.¹¹¹ Smatrao je kako česta upotreba neutralnosti palete (koja je često bila zastupana u kazalištu do tad) dovodi do smrti kazališta. Ono treba prštati od boje, a da ne umanjuje pritom ekspresivnost djela već ju povećava.

*"Vjerojatno jedna od najpikturalnijih mojih inscenacija bila je za operu "Angelique" 1957. godine kada sam kroz simbiozu arhitektoničnosti posve jednostavnih paravana obojenih živim pop-artističkim bojama uspio sugerirati odnose kuća u mediteranskom ambijentu".*¹¹²

¹¹¹ Selem, 2009., 203.

¹¹² Rašica, 1974., 151.



Slika 7
Fotografija izvedbe *Angelique*

Panoi simboliziraju redukciju arhitekture grada, te se u skicama (Slika 7) može pratiti razvojni put vedute talijanske obale prema sustavu jednostavnih pravokutnika koji simuliraju grad.¹¹³

Rašica je inspiraciju našao i u Schinkelu koji je govorio kako *"griješe svi teatri kad režiseri i scenografi vrlo često nastoje prikazati i dati gledaocu sve. Time sprečavaju hod njegove mašte i zor njegove predodžbe."* Tako i Rašica ovdje odbacuje broj raskošnih rješenja, pritom naglašavajući samo one reducirane. Ovakav postav dopušta gledaocu da aktivnije sudjeluje, a glumcu da više dođe do izražaja.¹¹⁴

Njegova filozofija oblikovanja scenografskog prostora zastupa ravnopravan odnos scenografije i dramskog djela: *"Scena se ne smije nametnuti komadu jer je ona integralni dio predstave koji mora s njom biti u proporcionalnom odnosu"*.¹¹⁵

¹¹³ Selem, 2009., 217.

¹¹⁴ Celio Cega, 1985., 28.

¹¹⁵ Isto, 28.

Novinska kritika navodi kako je Vlado Habunek imao odličnu suradnju u ostvarivanju ovog djela – najprije od strane Boška Rašice, koji ima: *"koloristički odlično ostvaren moderan dekor, koji je i pored svojih apstraktnih oblika izvrsno predstavljao određenu scenu"*.¹¹⁶

Heraklo

Drama

Autor: Marijan Matković

Redatelj: Vlado Habunek

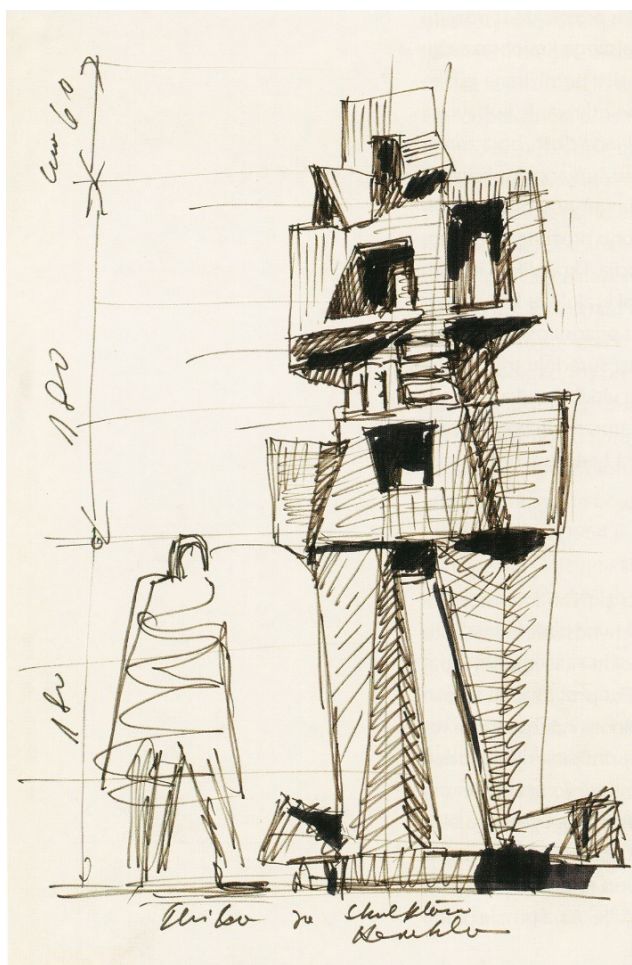
Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, tvrđava Revelin

Premijera: 16. 7. 1958.

Heraklo je drama hrvatskog pisca Marijana Matkovića koja se bavi tematizacijom bijega Herakla od njegove mitske prirode. Unutar djela se suprotstavljaju povijesni Heraklo (u obliku reumatičnog starca i realnosti) koji želi pobjeći od mitskih okvira, te mitski Heraklo koji je prikazan kao kameni kip. Rašica ideju kamenog Herakla ostvaruje kroz doslovno unošenje velikog kamenog kipa, grubih, perforiranih i apstrahiranih formi na pozornicu. Prisutnost kiparskih elemenata koji nisu dio faktografije ili rekvizita je jedan od elemenata kojima je Rašica često znao dopunjavati svoje scenografije, ali je u ovom scenografskom djelu primjer jedne od najdojmljivijih uporaba.

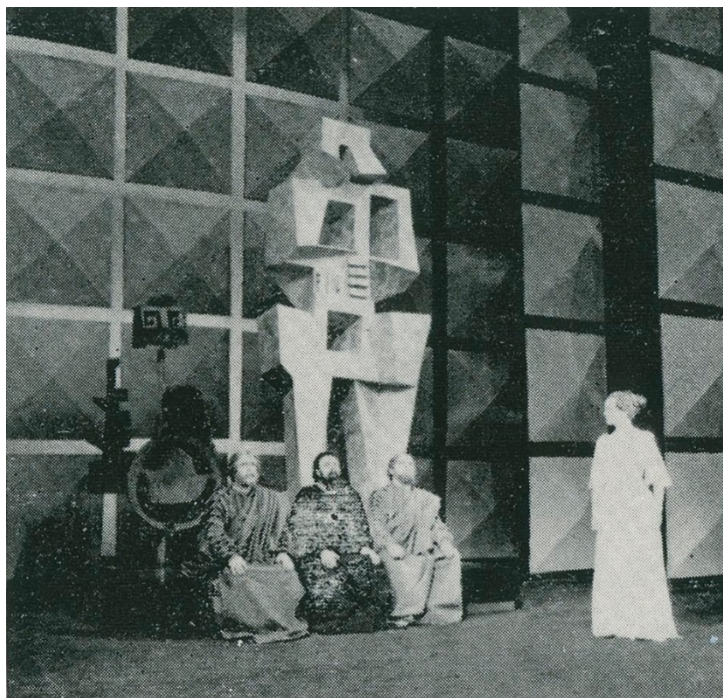
Dojam bitke i nemira glavnog lika se naglašava kroz optičku provokaciju u obliku kasetiranih panoa. U Rašičinim radovima 50-



Slika 8
Skica za skulpturu *Herakla*

¹¹⁶ Nenad Turkalj, "Angelique i Medium", u: *Narodni list*, Zagreb, 17. 2. 1957., str. 4.

ih godina (ali i kasnije) se često upotrebljavaju panoi koji stvaraju vizualno dojmljiva djela, kako kroz optičke provokacije tako kroz igre svjetla i sjene. Razdoblje u kojem se javlja ovakav oblik optičke provokacije dolazi u skladu s likovnim zbivanjima, kada se pojmove poput op-arta postavlja u diskurs. *Heraklo* je djelo koje tek započinje preispitivanje o op-artu u kazališnoj umjetnosti sa svojim početkom 1958. godine.



Slika 9
Izvedba *Herakla*

Predstava je bila veliki uspjeh u kazališnoj sezoni 57./58. godine. Prema kritici Slobodana Selenića u časopisu *Borba* se napominje kako je dekor uspio te da pohvale idu scenografu koji je uspio staviti gromadu kamena koja naznačuje prirodu Heraklove okupacije umjesto njegove figure u kamenu, tako ne predstavljajući konkretnog čovjeka.¹¹⁷ Kako se u drami obrađuje i problematizira pojam heroizma i demistifikacije heroja koji je prema vani junak a iznutra samo čovjek, scenografija je u ovom slučaju poslužila kao rješenje za problem prenošenja tog simbolizma.

Finale djela je izazvalo naročit ushit i inovaciju. U posljednjoj sceni se prikazuje scena destrukcije koja se riješila kroz tehnički trik u kojem se dekor nije urušio već karbonizirao, te je tako prikazana i destrukcija materije koja nestaje.¹¹⁸

¹¹⁷ Prema: Celio Cega, 1985., 29.

¹¹⁸ Isto, 29.

Koriolan

Opera

Autor: Stjepan Šulek (prema W. Shakespeareu)

Redatelj: Vlado Habunek

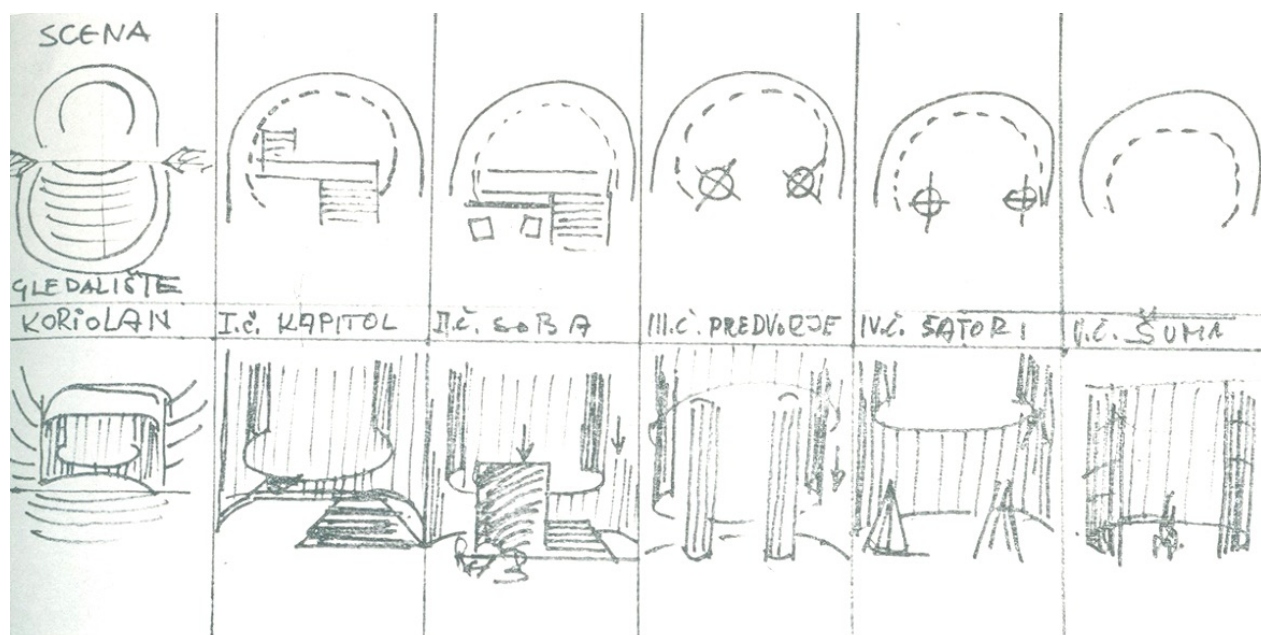
Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

Koreograf: Franjo Horvat

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 12. 10. 1958.

Rašica se u ovom radu bavio osnovnim arhitektonskim volumenom – cilindrom. Taj volumen je bio motiv koji je ponavljao u nizu ranih slikarskih radova vezanih uz dubrovačku kulu Minčetu. Tvrđavni oblik Minčete se može pratiti u njegovom putu prema apstrakciji u slikarstvu, da bi dostigao svoj finalni oblik u ovoj predstavi.



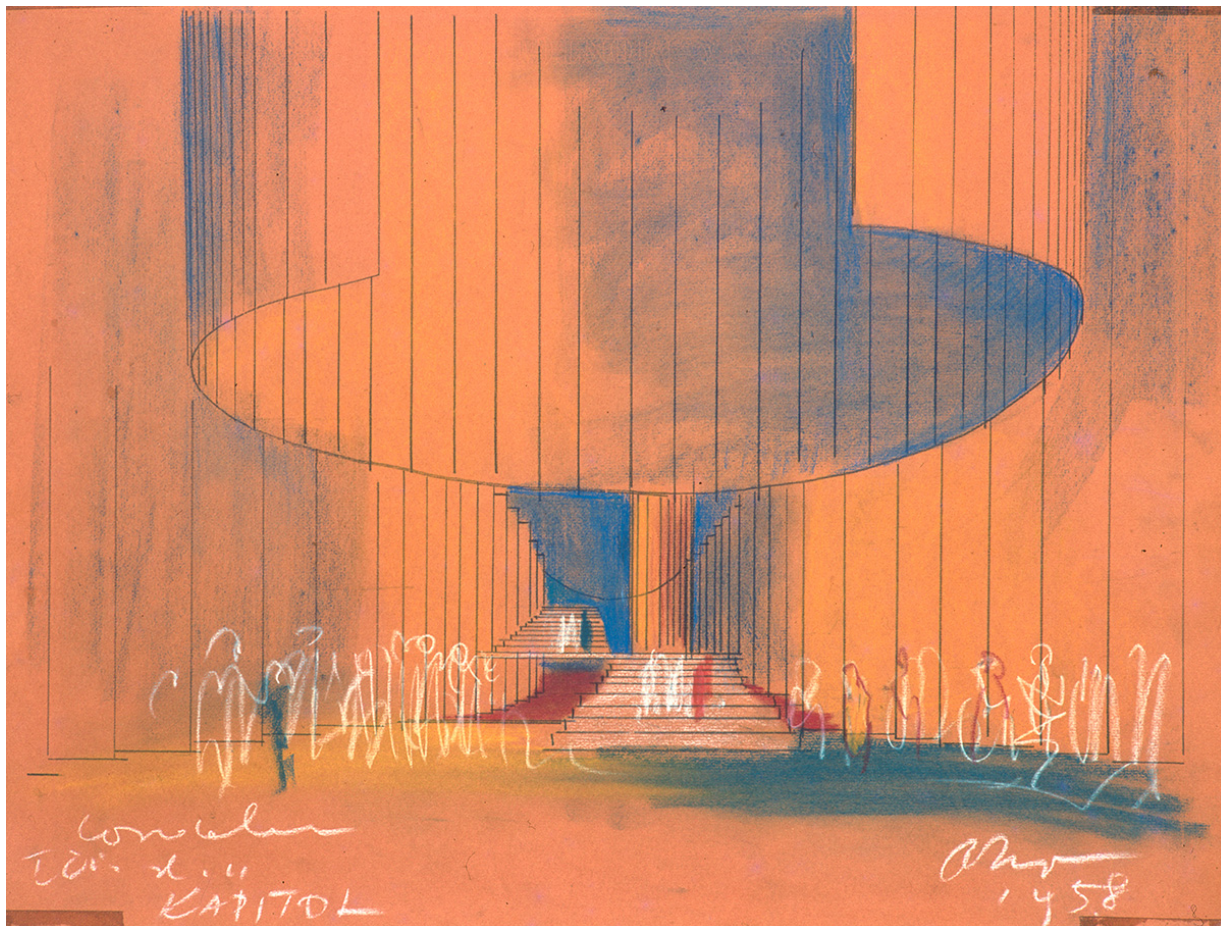
Slika 10
Skica za scenografiju *Koriolana*

U ovom djelu se oblik cilindra preslikava kao zrcalna slika gledališta.¹¹⁹ Kula je ujedno konstitutivni element scenografije i dominantni oblik na sceni, dok oblik cilindra poništava klasični portal i definira dimenzije i volumen drame. Kao i u prethodnim radovima poput *Angelique* i *Medium*, scenski elementi su pomični.¹²⁰ Dodatni osjećaj *grandeura* i stvaranja

¹¹⁹ Selem, 2009., 217.

¹²⁰ Selem, 1983., 97.

zaokružene slike samog djela stvara micanje cilindričnog oblika. On se sustavno s činovima predstave spuštao sve bliže tlu, simbolizirajući dvije paralele – grada u početnoj sceni i šume u završnoj (Slika 10).



Slika 11
Fotografija skice za *Koriolana*

Kako Rašica navodi: "Želja mi je bila da što više razbijem jednu tradicionalnu konvenciju scenskog portala i spojim ta dva kazališna prostora. Zato je inscenacija, idući za tom idejom, bila satkana od nekoliko pokretnih elemenata, paravana koji su se simultano pomicali naznačujući prostor interijera u jednom velikom eksterijeru. Naime, osnovni je volumen cijelo vrijeme bio prisutan, dok se njegov unutarnji prostor mijenjao prema potrebi".¹²¹

Skice za *Koriolana* prenose izričaj dominantnih vertikalnih linija i rešetkastih metalnih šipki koje se spuštaju iz soffita. I ovdje je kao i u djelu *Heraklo* bila inovacija u uvođenju novog materijala. Kako bi se postigao efekt beskonačnog prostora, svjetlo se uperilo na mrežu

¹²¹ Rašica, 1974., 155.

spomenutih rešetkastih vertikalna, sa zrakama koje prolaze kroz rupe i zaustavljaju se na metal – bakrenoj žici.¹²² I ovdje je primjetna upotreba rasvjete kao elementa koji pomaže formiranju dramskog prostora.

Kritika nije imala naročite komentare koji su isticali inovativnost i modernitet scenografije, tek navodeći da je scenografija bila izvedena ekonomično i jednostavno.¹²³

Carmen

Opera

Autor: Georges Bizet

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

Koreograf: Mira Sanjina

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 24. 6. 1959.

Carmen je jedno od Rašićinih ključnih djela koje je postavilo nove temelje u hrvatskoj scenografiji. Popularna talijanska opera je na našim prostorima doživjela dugotrajan broj izvedbi te je bila dio redovitog repertoara. Od 1893. do 1958. godine se tako izredao niz protagonista na zagrebačkoj sceni koji su uprizorili ovaj rad.

Rašica djelo oblikuje kroz četiri scenografije za četiri čina koje su drastično reducirane i apstrahirane. Naglasak je u oblikovanju prostora kroz asocijativne elemente koji grade raspoloženje i daju simbolične naznake radnje.

Rasvjeta je imala bitnu ulogu, naglašavajući raspoloženje ali i simulirajući lokacije unutar kojih su se odvijale određene scene. Tako su prva i četvrta scena imale jarka svjetla koja asociraju na sunčanu Sevillu (u kojoj se odvija radnja), dok su druga i treća scena imale prigušena svjetla, asocirajući na krčmu i odmorište.¹²⁴ Rasvjeta se također mijenjala po ugođaju, od jakog na početku do treperavog u završnim scenama.

¹²² Celio Cega, 1985., 31.

¹²³ A. Tomašek, "Događaj sezone", u: *Vjesnik*, Zagreb, 16. 10. 1958., str. 4.

¹²⁴ Baronica, 1992., 29.

Upotreba skulptura u potrebe simbolizma se također koristi u trećem činu *Carmen*, gdje se na sceni nalazila jedna apstraktna skulptura koja nije upućivala na ništa prepoznatljivo, no ipak je nosila simboličnu težinu koja je mogla upućivati na tjeskobu ili smrt koja je tek trebala nastupiti u sceni.¹²⁵

Za scenografsku gradnju prostora se koristio neobičan materijal – trstika tj. bambusove ploče. Sastavljene od valjkastih volumena, bile su konstantno na sceni tijekom predstave, tako stvarajući prostor u kojem su glazba i svjetlost došli do izražaja. Zbog sposobnosti odbijanja zvuka došlo je do nove akustične vrijednosti, a snopovi svjetla kroz panoe su radili treperavu igru na sceni.

*"Vrlo je interesantan i scenski okvir Boška Rašice, izrađen strogo funkcionalno i stilizirano, namijenjen isključivo stvaranju atmosfere s koloristički podvučenim kontrapostom suncem okupane Seville (prvi i četvrti čin) i tamnih noćna krčme i krijumčarskog odmorišta (drugi i treći čin). Nasuprot dekoru izraženom krajnje štedljivo, scenu su..."*¹²⁶

Nenad Turkalj u recenziji predstave navodi: *"Modernizacija se odnosi uglavnom na inscenaciju, koju je dao B. Rašica u sasvim nekonvencionalnom smislu. Svojim likovnim rješenjima dekor mu je, osim u trećem činu, izvrstan u stilizaciji, kojom sugerira oblik i određuje prostor, ali mu u prvom i četvrtom činu materijalna faktura, iako sretno asocira južno sunce, ne odgovara rasvjetnoj situaciji zatvorene kazališne scene. Treći čin, u rasvjetnom štimungu sugestivan (jedino u toj sceni dolazi do izražaja baldahin, koji u visini pokriva otvor pozornice) suviše je smion u svom likovnom rješenju, te sasvim sigurno niti gornjem prosjeku likovno obrazovane publike ne asocira ambijent planinske visoravni Drugi čin ostvaren je zgusnuto, u izvanredno sugestivnom štimungu, koloristički efektno riješen, s bogatim mogućnostima kretanja i igre u pozadini"*¹²⁷

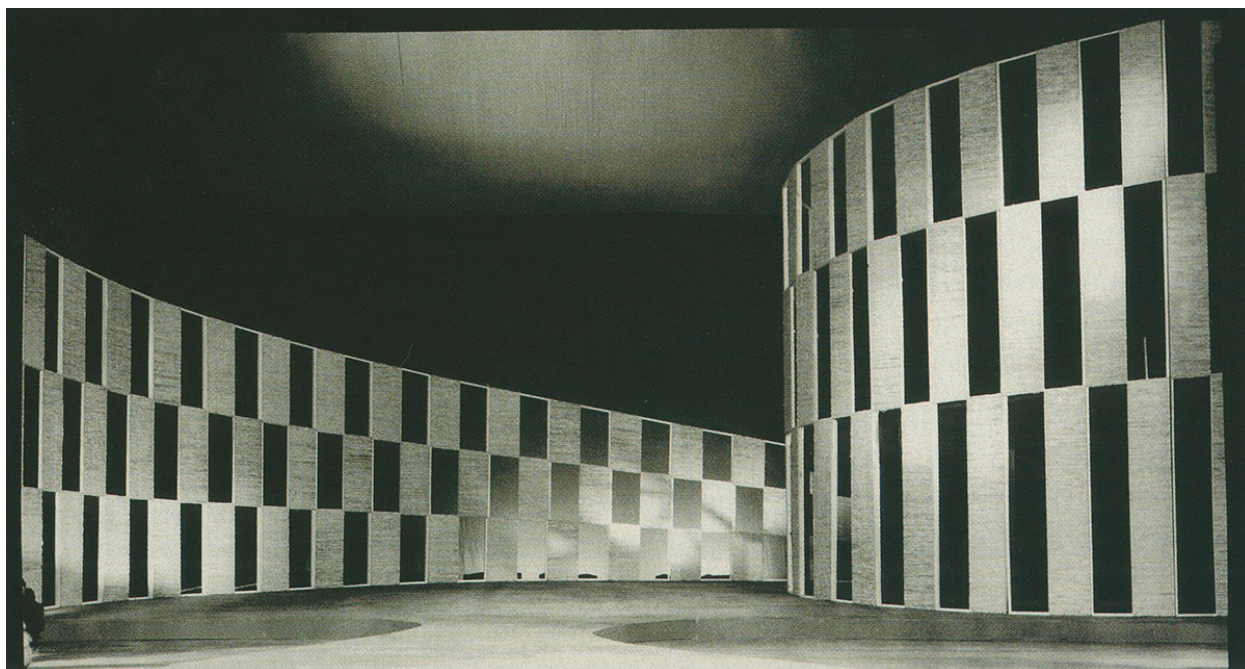
¹²⁵ Selem, 1983., 94.

¹²⁶ A. Tomašek, "Finale u operi" u: *Vjesnik*, Zagreb, 29. 6. 1959., str. 6.

¹²⁷ Nenad Turkalj, "Carmen u novom ruhu", u: *Narodni list*, Zagreb, 30. 6. 1959., str. 4.

Zanimljivost je da Rašica nikad nije smatrao kako je inscenacija Carmen imala prethodno spomenute apstrahističke ili simbolične naznake:

"Naša nova inscenacija Carmen nije ni apstraktistička ni simbolistička, već je jednostavno pokušaj da se stvori španjolski prostor, koji neće izazivati reminiscence na sve ono što se već desetljećima smatra tipično španjolskim, a ustvari romantičnim. Na zajedničkoj osnovi izgradili smo za svaki čin adekvatni scenski prostor, pri čemu dispozicija poda ostaje zbog postizanja jedinstva radnje uvijek jednaka. U tu smo svrhu upotrijebili za čitav scenski dekor isti materijal, koji se pokazao naročito prikladan za stvaranje željenih ugođaja i efekata. Likovna paleta inscenacije sastavljena je na osnovu svega onog što je karakteristično za likovni španjolski izraz, bez obzira da li je to klasično ili moderno, ali što je autentično i što daje u skladu s režijom, notu sunca, raskoši i tragike".¹²⁸



Slika 12
Scenografija za Carmen

Kritika o *Carmen* pak navodi kako je modernizirana u interpretaciji Vlade Habuneka, nosioca avangardističke zastave na opernoj sceni u Hrvatskoj. Predstava je bila modernizirana na sveukupnoj razini – kako od režije tako do glazbe, ali se ipak navodi kako se "modernizacija" odnosi uglavnom na inscenacije Boška Rašice, u sasvim nekonvencionalnom smislu.

"Njegova likovna rješenja dekora su u svim osim trećeg čina izvrsna stilizacijski, određujući pritom oblike i prostor. Drugi čin se navodi kako je ostvaren u zgusnutom, izvanredno

¹²⁸ Isto, 4.

sugestivnom štimungu, koloristički efektno riješen, s bogatim mogućnostima kretanja i igre u pozadini".¹²⁹

Carmen je bila veliki spektakl u zagrebačkim kazališnim krugovima, realizacijski ponajviše u odnosu muzike, režije, opreme i opće kvalitete izvedbe. Navodi se kao primjerak izvedbe koju se treba pamtiti kao uzor i poticaj.¹³⁰

7.2. Scenografski radovi 1960-ih godina

Makete

Balet

Autor: Ivo Malec

Koreograf: Francoise Adret

Kostimi: Boško Rašica

Glazba: Ivo Malec

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 14. 9. 1961.

Balet *Makete* je jedno od temeljnih djela apstrakcije u hrvatskoj scenografiji. Pisan je u sistemu filmskih sekvenci koje nemaju fabulu, a čiji se zvuk puštao putem vrpce. Sastojao se od pet baletno-glazbeno-scenografskih sekvenci.¹³¹

U djelu ne postoji narativnost, već se radnja izražava kroz sferu apstraktne i suvremene umjetnosti. Strukture koje oblikuju scenografiju su razigrane, prožete apstraktnim oblicima i geometrizacijom. Izričaj se u baletu ostvario kroz spoj elemenata zvuka, plesa i scenografije, jer su se kroz gibanje i forme tijela plesača oblikovali novi nizovi figura. Glazba, ples i scenografija su funkcionirali autonomno, jedino se združujući na polju zajedničkih mogućnosti. Kako se nastojalo izbjeći unošenje dodatnih simboličnih elementa uz glazbu, ples i scenografiju, svi plesači su nosili trikoe.¹³²

¹²⁹ Isto, 4.

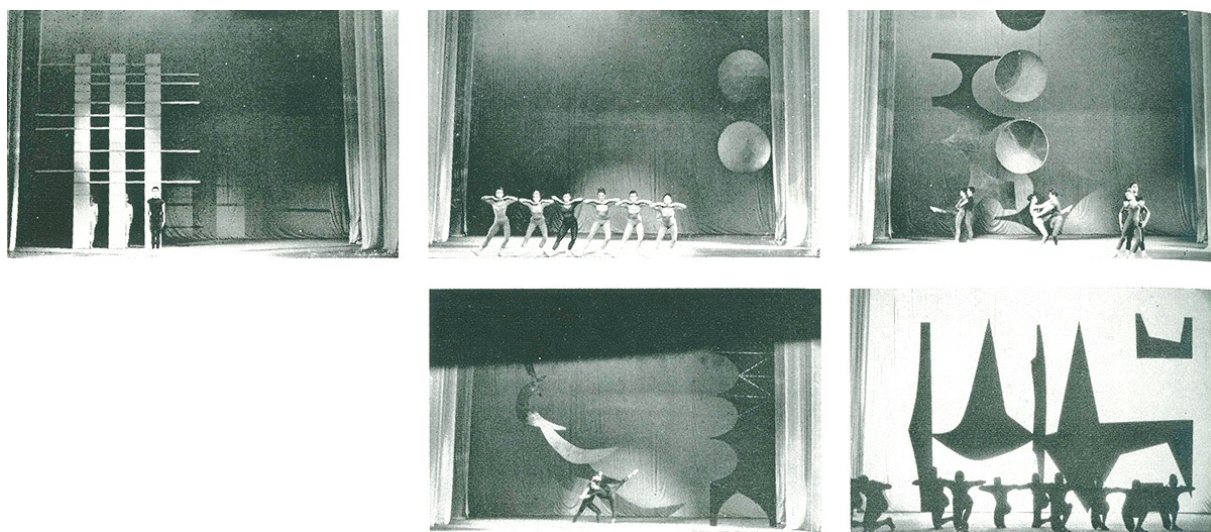
¹³⁰ Isto, 4.

¹³¹ Celio Cega, 1985., 36.

¹³² Isto, 36.

Prva sekvenca se sastojala od strukture s tri vertikalne plohe i devet horizontalnih šipki te jednog crnog kvadrata, predstavljajući polarizaciju u kojoj je sadržan sav spektar. Kako se glazba nastavljala, scenografija se pretočila u crvenu sekvencu, unutar koje je nestajao postojeći dekor. Nakon toga su došla dva nova elementa, od kojih se jedan spuštao vertikalno, a drugi horizontalno. S obzirom da je prostor bio definiran oktogonarno, uveli su se krugovi kao antiteze šipkama, s crvenom bojom koja je kroz intenzivniju rasvjetu još više utjecala na oblike krugova, čineći ih konkavnima.

Nakon što je crvena boja doživjela svoju kulminaciju, nastupila je plava boja s kojom je nestao i veliki krug. Novi dekor je također postupno dobio intenzitet plave boje, koja se u toj sceni preokrenula u ljubičastu. Kako su se elementi micali tako su se postizali finalni oblici u tri mlada mjeseca koji su se spustili po paraboli. Glazba je imala kratku pauzu, da bi na kraju sve završilo s najjačom zvučnom sekvencom, dopunjenom sa strukturama crnih silueta. Plesači su stupali u prvi plan ispred bijele pozadine, te se ponovno vratila apstraktna kompozicija izvornih elemenata.



Slika 13
Scene izvedbe baleta *Makete*

Troilo i Kresida

drama

Autor: William Shakespeare

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Boško Rašica

Scenska glazba: Branimir Sakač

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 8. 4. 1963.

Troilo i Kresida je bila prva izvedba Shakespeareove tragedije u prijevodu Josipa Torbarine. Djelo je izvedeno u sklopu proslave 400-godišnjice Shakespeareovog rođenja.

Novost u ovom djelu je bila upotreba stražnje pozornice kao dijela scenskog prostora. Kako bi spojio prednji i stražnji dio pozornice, Rašica ih je povezao elementima od aluminija koji su sugerirali ratne insignije i rekvizite, s fokusom na mračnu simboliku rata.¹³³

Na pozornici se nalazila pokretna platforma koja se koristila kako bi se brže izmjenjivao dekor. Ratne insignije i simboli su oblikovali scenu tako što su visili sa stropa ili su bili postavljeni na podeste, te naglašeni kroz rasvjetu. Aluminij je bio metaforičan materijal koji je dodatno isticao motiv ratne mašinerije, a kostimi su bili hipertrofirani. Stilski scenografija ne pripada niti jednoj epohi, i time se naglašava ideja univerzalnosti.

Predstava se odvijala u konstantom polumraku, gdje su tek poneki snopovi svjetlosti isticali likove i scene (Slika 15), tako naglašavajući određene dijelove scenografije. Aluminij koji je korišten je također imao prednost jer je bio dobar medij za prenošenje akustike prostora, ali i naglašavanje refleksije rasvjete. Tako su u drugom planu rastavljeni metalni elementi kao amplifikatori zvuka.¹³⁴

Kritičari su navodili i naglašavali kako su se u djelu nalazili suodnos hladne racionalnosti uz bujnu slikovitost i raskoš baroka. Same boje koje su vladale scenom bile su mekane i tople, s rafiniranim i kićenim kostimima.¹³⁵

¹³³ Celio Cega, 1985., 37.

¹³⁴ Celio Cega, 1985., 38.

¹³⁵ M. Grgičević, "Satira ratnog bezumlja", u: *Večernji list*, Zagreb, 9. 4. 1962., str. 7.

Novinska kritika je uz scenografiju spominjala i kostimografski rad Božidara Rašice navodeći kako: *"Kostimi prema nacrtima Boška Rašice diskretno privlače prisutnost Shakespeareove Engleske, ali i karikaturalno variraju antičku opremu junaka. A svojim dekorom B. Rašica dao je mračnu simboliku rata. Scenu u čitavoj visini i dubini ispunjava mutni sjaj stiliziranih metalnih ploha i šiljaka. Isti se oblici ponavljaju u rekvizitima statista. Ti simbolizirani dijelovi*



Slika 14
Izvedba *Troilo i Kresida*

*oklopa, štitova i kopalja – radom sufitnih užića – sijeku ili rastvaraju scenski prostor, pa s pokretnom pozornicom djeluju kao dinamičan mehanizam za živo nizanje prizora: pet činova sa samo jednom stankom".*¹³⁶

¹³⁶ V. Kurbel, "Mnogoliki Shakespeare", u: *Vjesnik*, Zagreb, 9. 4. 1963., str. 9.

Pohvale dobiva i redatelj Vlado Habunek:

*"Redatelj V. Habunek iskazao se dosljednom provedbom svoje zamisli u stapanju glavnih elemenata scenskog izraza u jednu prodornu cjelinu".*¹³⁷

Glavni motivi i scenografija ovog djela upućuju kako je Rašica stvorio scenografiju u predstavi u kojoj su režija, gluma, scenografija i glazba uravnoteženi elementi.¹³⁸



Slika 15
Izvedba *Troilo i Kresida*

¹³⁷ Isto, 9.

¹³⁸ Isto, 9.

Operabus

Opera

Autor: Pierre Schaeffer

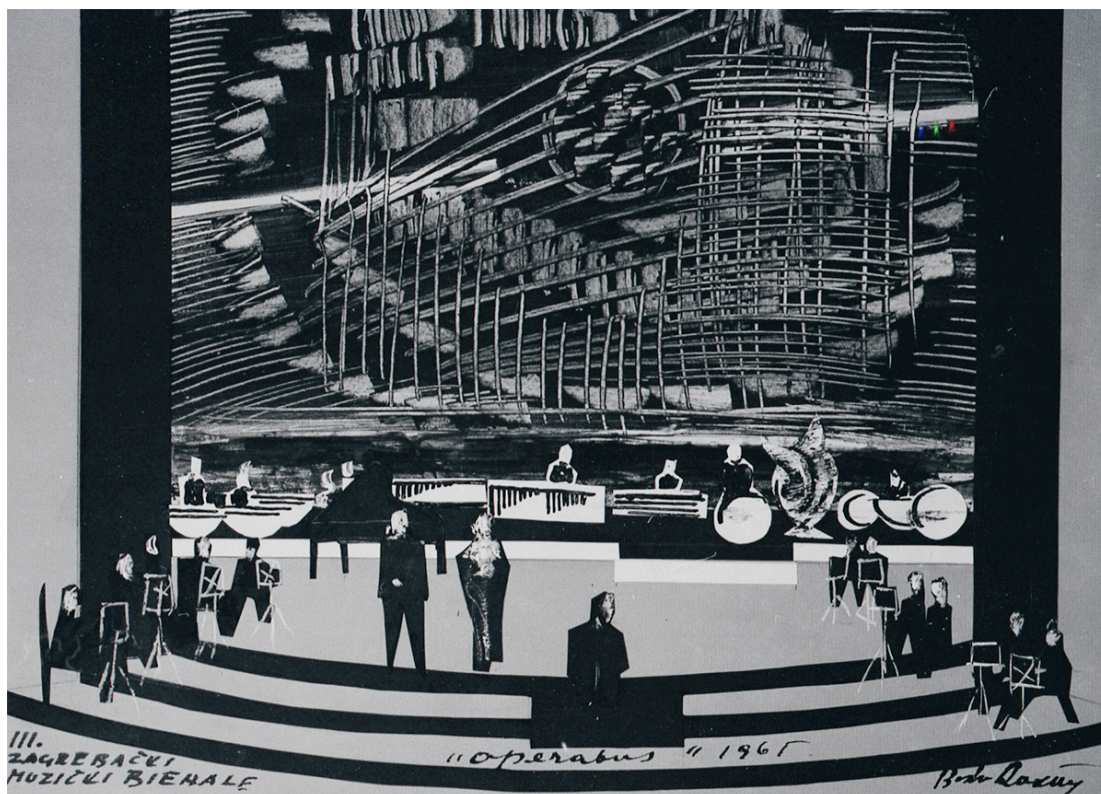
Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Vanda Pavelić-Weinert

3. Muzički biennale Zagreb, Zagrebačko dramsko kazalište

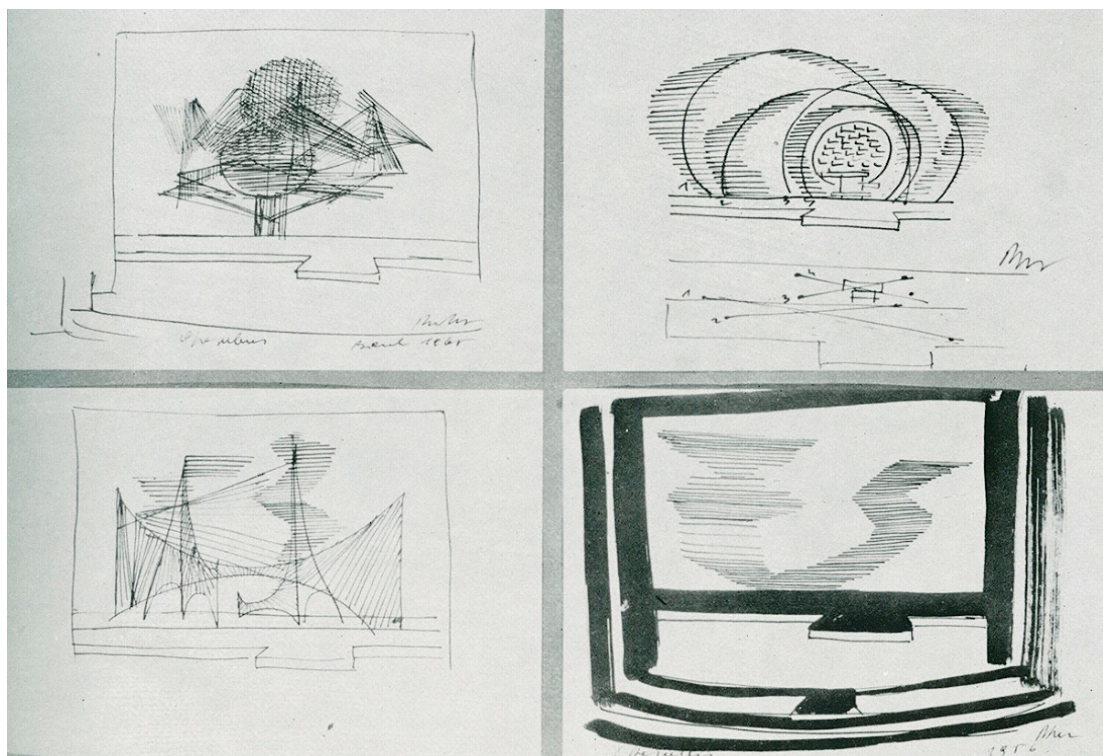
Premijera: 23. 3. 1965.

Operabus je moderna opera u dva čina stvorena od strane Pierre Schaeffera i Ive Maleca. Scenografijom su dominirale spiralne strukture oblikovane u kružnu masu, krećući se oko apstraktnog Sunca koje se nadvilo nad prostorom.¹³⁹ Iz radnih skica i nacрта je vidljiva razrada više oblika koji se očituju upotrebom vertikalnih linija kako bi se stvorili apstraktni oblici. U jednoj od verzija su prisutni i kružni elementi koji simboliziraju Sunce, dok se u nekim skicama reduciraju tek do figuracije. Primjetno je i kako je orkestar kružno raspoređen po čitavoj pozornici, od stubišta do stražnjih dijelova pozornice (Slika 16). Ovaj element ulaska u prostor će Rašica ponavljati i kasnije u *Caliguli*.



Slika 16
Skica za *Operabus*

¹³⁹ Selem, 1983., 94.



Slika 17
Skice za *Operabus*

Ranjena ptica

Drama

Autor: Marijan Matković

Redatelj: Mladen Škiljan

Kostimi: Inge Kostinčer

Scenska glazba: Nikica Kalogjera

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 23. 1. 1966.

Rašica se u ovom djelu ponovno vraća ideji imaginativne arhitekture, koju je iskušavao u *Staklenoj menažeriji*. *Ranjena ptica* je maestralno djelo koje ukida dodire s opipljivom realnošću – napravljeno je kroz brisanje svih poznatih oblika ulica, maski i horizonta. Arhitektura koja se gradi u pozadini je imaginativna, nemirna, u mrežama i raznih visina, čiji je arhitektonski ritam

nepostojeći jer je sve u apstraktnim oblicima.¹⁴⁰ Rad u svom oblikovanju konstrukcija također pomalo sugerira na Tatlinovski ambijent.¹⁴¹

Pravokutni metalni okviri i stilizirana stepeništa koja grade scenografiju objedinjavaju vanjski i unutrašnji prostor.¹⁴² Rašica se ovdje, za razliku od okretanja prema cilindru koji briše portal u *Koriolanu*, okreće prema obliku kutije. Ovdje je otklonio zadnji veo tajne i demistifikacija svih mehanizama se događala pred gledateljima.¹⁴³ Primjetno je kako kritika, a i sam Rašica navode kako je stvoren kaskijanski prostor beznađa, u kojem je scenografija sugestivno izrazila



Slika 18
Izvedba *Ranjene ptice*

Nakon socijalističkog realizma su, kako na likovnoj sceni u potrazi za apstrakcijom, tako i u kazalištu na red došli radovi modernizma koji preispituju moral, čovječnost, značenje života, itd., te se može uvidjeti da je hrvatska kazališna scena bila srodna tim izričajima.

bezdušnost i izgubljenost prostora.¹⁴⁴ Ove izjave se mogu povezati i s književnim radovima koji dominiraju kazališnim scenama početkom 50-ih i 60-ih godina. Beckettovo djelo *U isčekivanju Godota*, radovi A. Camusa i drugih francuskih suvremenika su utjecali na tematizaciju niza radova koji se bave beznađem i preispitivanjem značaja života u post-ratnom svijetu, a koji nisu zaobišli ni kazalište.

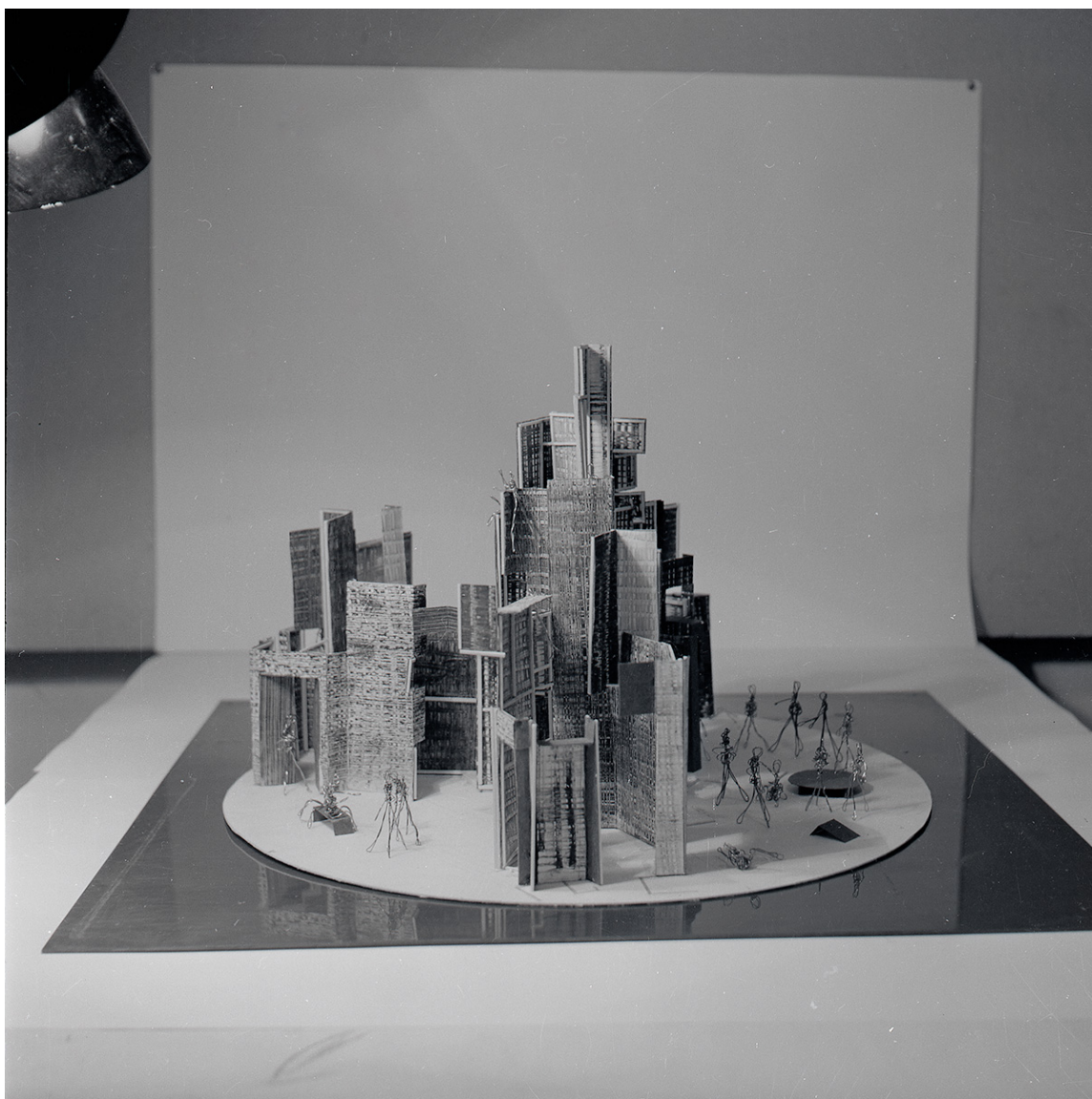
¹⁴⁰ Selem, 2009., 217.

¹⁴¹ Pavković, 1993., 46.

¹⁴² Baronica, 1992., 18.

¹⁴³ Selem, 1983., 98.

¹⁴⁴ Jozo Puljizević, "Tužna osama", u: *Vjesnik*, Zagreb, 26. 1. 1966., str. 7.



Slika 19
Maketa scenografije *Ranjene ptice*

Caligula

Drama

Autor: Albert Camus

Redatelj: Petar Selem

Kostimi: Boško Rašica

Koreograf: Milana Broš

Glazba: Bogdan Gagić

Teatar ITD, Zagreb

Premijera: 2. 12. 1967.

Ovo djelo je prva suradnja s Petrom Selemom, redateljem, teatrologom i autorom koji je analizirao, interpretirao i dokumentirao scenografski opus Božidara Rašice.

Scenografija za *Caligulu* je na prvi pogled dojmljiva zbog svojih op-art karakteristika, u kojima dominiraju crno-bijele kružnice smještene po bočnim panelima i stražnjoj strani scene. Glavni vizualni fokus je prema središnjem skulpturalnom elementu u kojem je smješteno veliko kružno zrcalo. *Caligula* preispituje pikturalni dekor prostora, naglašavajući centralnu pozornicu s ogledalom koje je bilo najbitniji element samog djela jer u njega na kraju prvog čina introspektivno gleda Camusov junak. Dedukcija crnih kružnica na bijelom paravanu tako simbolizira zrcalo, a isprekidane kružnice na bočnim paravanima stvaraju transpoziciju ogledala koje je prisutno svugdje a prikazuje apsurdni spektakl predstave – svijet.

U bilješkama koje Rašica radi vezano uz scenografiju, navedeno je i promatranje kretanja glumaca i zalaženje prema prostoru gledališta, tako preispitujući i tradicionalnu ulogu i limitiranost prostora u kojem su se dotada kretali glumci.¹⁴⁵ Petar Selem navodi kako je unutrašnji prostor ITD-a bio omeđen nepotrebnom rampom, pozornicom koja je crnom kutijom, ulicama, i zastorom više imitirala pozornicu-kutiju velikog kazališta. Rašica je odmah ukinuo tu rampu, postavivši stepenište po cijeloj širini pozornice kako bi bilo u direktnom dodiru s gledalištem. Glumci su ulazili i izlazili na scenu, a zatvoreni prostor kakav je bio poznat do tada je otvoren. Sam navodi: "*Htio sam da sve bude jasno, objektivno, da bude svjetlo, da bude puno svjetla*".¹⁴⁶

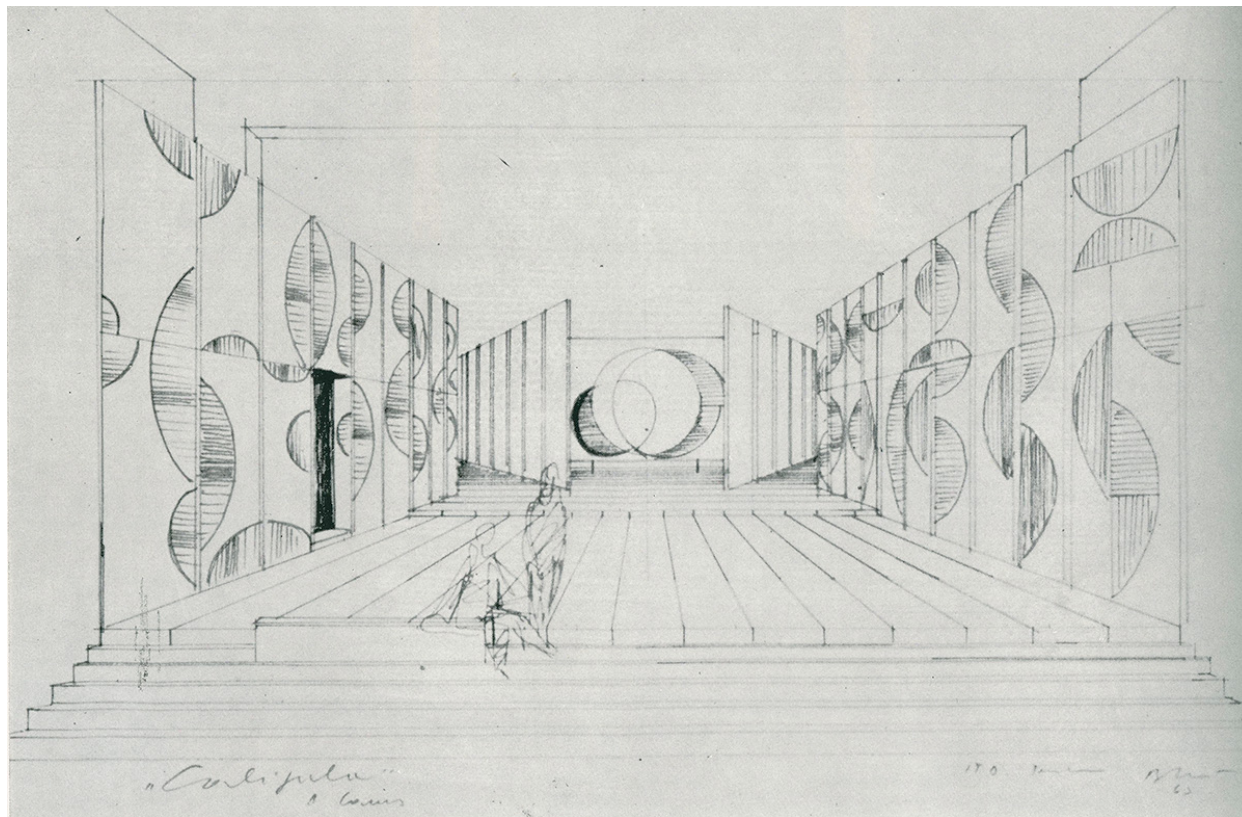
Rad svoje teoretske ideje povlači iz metoda Adolphe Appije.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Selem, 2009., 201.

¹⁴⁶ Selem, 1983., 98.

¹⁴⁷ Pavković, 1993., 46.

Kritika navodi kako je "*scenografija Boška Rašice veoma efektno produbila djelo*", no spektakularna strana djela je ostala ipak nedovoljno iskorištena. Kritizira se i kostimografija, za koju se navodi kako je šarenilo ometalo statičnu mizanscenu i nije se slagalo s cjelovitosti koju je djelo postizalo u zvučnom elementu.¹⁴⁸



Slika 20
Skica za scenografiju *Caligule*

Kritika je ocijenila da su glumci u ovom djelu dosegli svoje maksimume, a i redatelj je imao svoju slobodu u izričaju s ostalim sredstvima, kako bi se ostvarila zaokružena misao. Tako se Selem okreće stilizaciji likova u scenskom prostoru "*gdje se geometričnost koja iskazuje ustaljeni red stvari postupno lomi kao i sam taj red. U toj cjelini imaju svoje opravdanje i pomalo neobična scenografija i kostimografija Boška Rašice koje tek ponekim detaljem naznačuju povijesno doba u kojem se zbiva Caligulina drama, a svojom suvremenosti ukazuje na to da su problemi te drame i problemi našeg vremena*".¹⁴⁹

¹⁴⁸ M. Grgičević, "Dostojanstvo riječi (Caligula)", u: *Večernji list*, Zagreb, 5. 12. 1967., str. 7.

¹⁴⁹ Tomislav Kurelec, "Ljepota kazališne umjetnosti", u: *Telegram*, Zagreb, 8. 12. 1967., str. 6.

7.2.1. Scenografski radovi 1970-ih godina

Macbeth

Drama

Autor: William Shakespeare

Redatelj: Vlado Habunek

Kostimi: Boško Rašica

Glazba: Dubravko Detoni

Dubrovačke ljetne igre, Tvrđava Lovrijenac, Dubrovnik

Premijera: 11. 8. 1970.

Temeljni gradbeni elementi ove scenografije su bili metalni stupovi grubih ploha, jednakih presjeka i visoki šest do osam metara. Stupovi su pretežito visili, no katkad bi nicali iz poda, izbacujući mutna svjetla koja su se rasipavala po pozornici.



Slika 21
Skica za *Macbeth*

Zanimljivost ove scenografije je što su ti stupovi bili modularni – moglo ih se premještati i slagati na razne načine, oblikujući ih da u jednom trenutku djeluju poput orgulja, da bi se u drugom trenutku prebacili u oblik koji je odgovarao nizu izmjena prostora i scena u samoj predstavi. Tako je odabran jedan gradbeni element koji je dosegno najveći stupanj čistoće – formalno savršenstvo s jedne, i dramaturški naboj s druge.

Kinetičnost također čini bitan element u ovoj scenografiji. Stupovi su se simbolično micali ovisno o scenama u kojima su se nalazili – ilustracija jednog primjera je bila kada se stup koji se nalazio na Banquetovom mjestu dignuo, na tom mjestu se pojavio duh, da bi potom zasjalo zelenkasto svjetlo. Kada je pojava prošla, stup se smirio, a svjetlo se ponovno ugasio.¹⁵⁰

"Lovrijenac je prvi put oživio bojama koje su se u obliku velikog vitraža vrata ili živopisnih zastava u prizorima na gornjoj terasi izvrsno složile s njegovom monumentalnošću; u cjelini i u svakom pojedinom detalju Boška Rašice jedno je od najljepših ostvarenja što ih uopće možemo kod nas susresti".¹⁵¹

Lied

Balet

Autor: Ivo Malec

Koreograf: Nada Kokotović

Kostimi: Boško Rašica

Glazba: Ivo Malec

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Premijera: 9. 5. 1971.

Ovo djelo je rađeno za balet od jednog čina, s 39 gudača i 18 glasova. Premijeru je zapravo doživjelo na Dubrovačkim ljetnim igrama 1970. godine, dok je u HNK-u ostvareno po prvi put kao *"plesno-esejistički pokušaj"*.¹⁵²

Rad je u novinskim recenzijama kritiziran po pitanju koreografije, ali niti scenografija nije primljena s oduševljenjem ili točkom spasa koja je mogla izvući predstavu. Navodi se: *"Ovu dosadnu realizaciju nije izvukla ni scenografija i kostimografija Božidara Rašice, koji je*

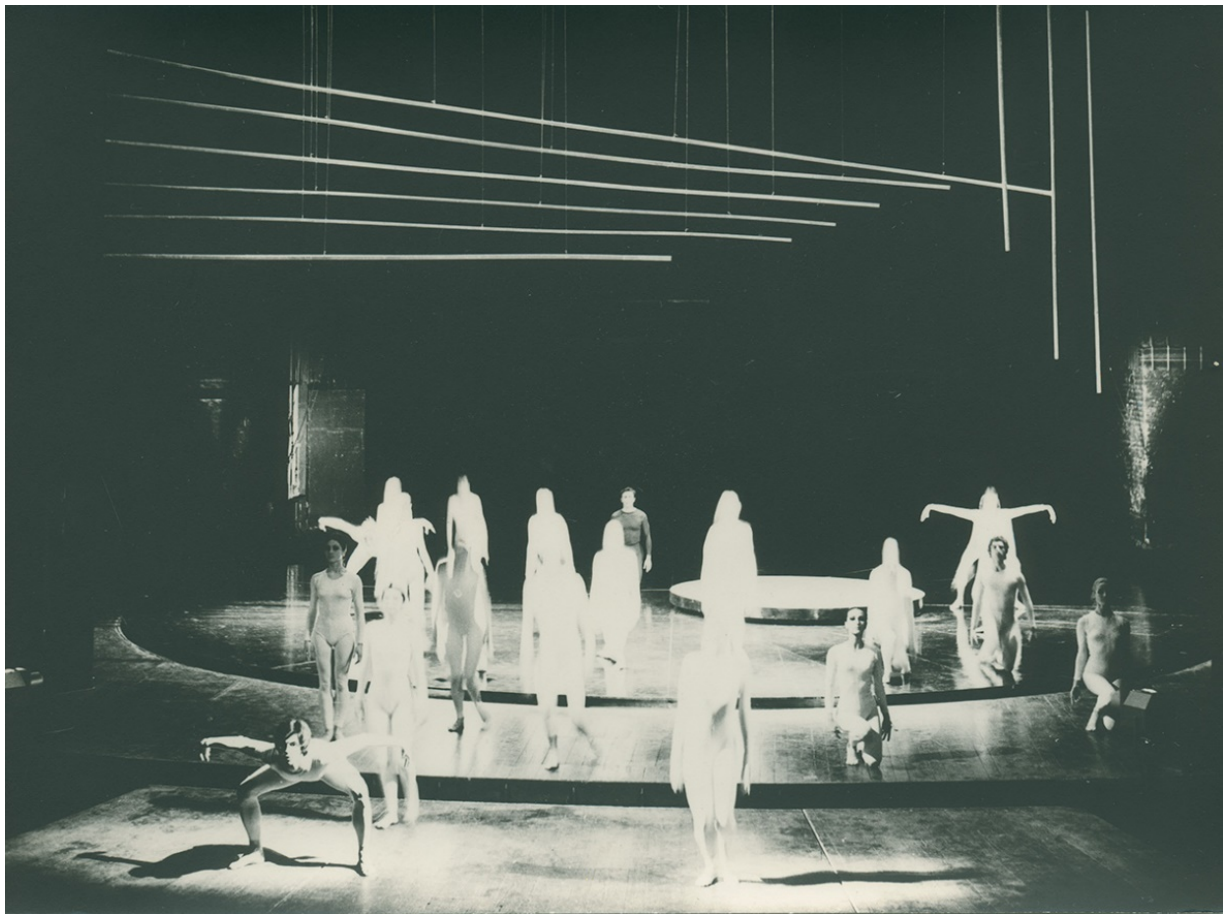
¹⁵⁰ Selem, 2009., 225.

¹⁵¹ M. Grgičević, "Macbeth na Lovrijencu", u: *Večernji list*, Zagreb, 14. 8. 1970., str. 17.

¹⁵² Koraljka Kos, "Angažirani glazbeni teatar", u: *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 14. 5. 1971., str. 17.

pokretnim dekorom i nešto smionijom upotrebom rasvjete pokušavao uspostaviti ravnotežu dekora s muzikom i koreografijom".¹⁵³

Rad se ističe upotrebom minimalističkog dekora koji je, poput *Mediuma*, bio pokretan. Plesači su i ovdje bili jednolično obučeni u bijele trikoe, stvarajući skupa s vertikalnim šipkama snažan kontrast nad pozadinom.



Slika 22
Izvedba baleta *Lied*

¹⁵³ Isto, 17.

Prazor

glazbeno-scenski misterij

Autori: Jure Kaštelan, Ruben Radica

Redatelj: Petar Selem

Kostimi: Goranka Murtić

Glazba: Ruben Radica

Splitsko ljeto, Split, Vestibul

Premijera: 4. 8. 1976.

Prazor je djelo koje Rašica oblikuje u prostoru splitskog Vestibula za festival Splitsko ljeto. Scenografija je svedena na kružni drveni pod i istaknut središnji podest na kojem se nalazila metalna skulptura. S obzirom da je tekst anti-drama, Rašica u oblikovanju ne polazi više od simbolizma, već stvaranja scenografije koja je deskriptivnog oblika.

Metalna skulptura koja se nalazila u središtu scenografije je u ovom djelu realizirana u obliku dugačke spirale i metalnih tuba koje isijavaju svjetlost. Prema Anatoliju Kudrijavcevu – to je bio rad koji je *"skulptorski koncipiran u smislu neke Gaboovske konstrukcije koja teži visinama"*.

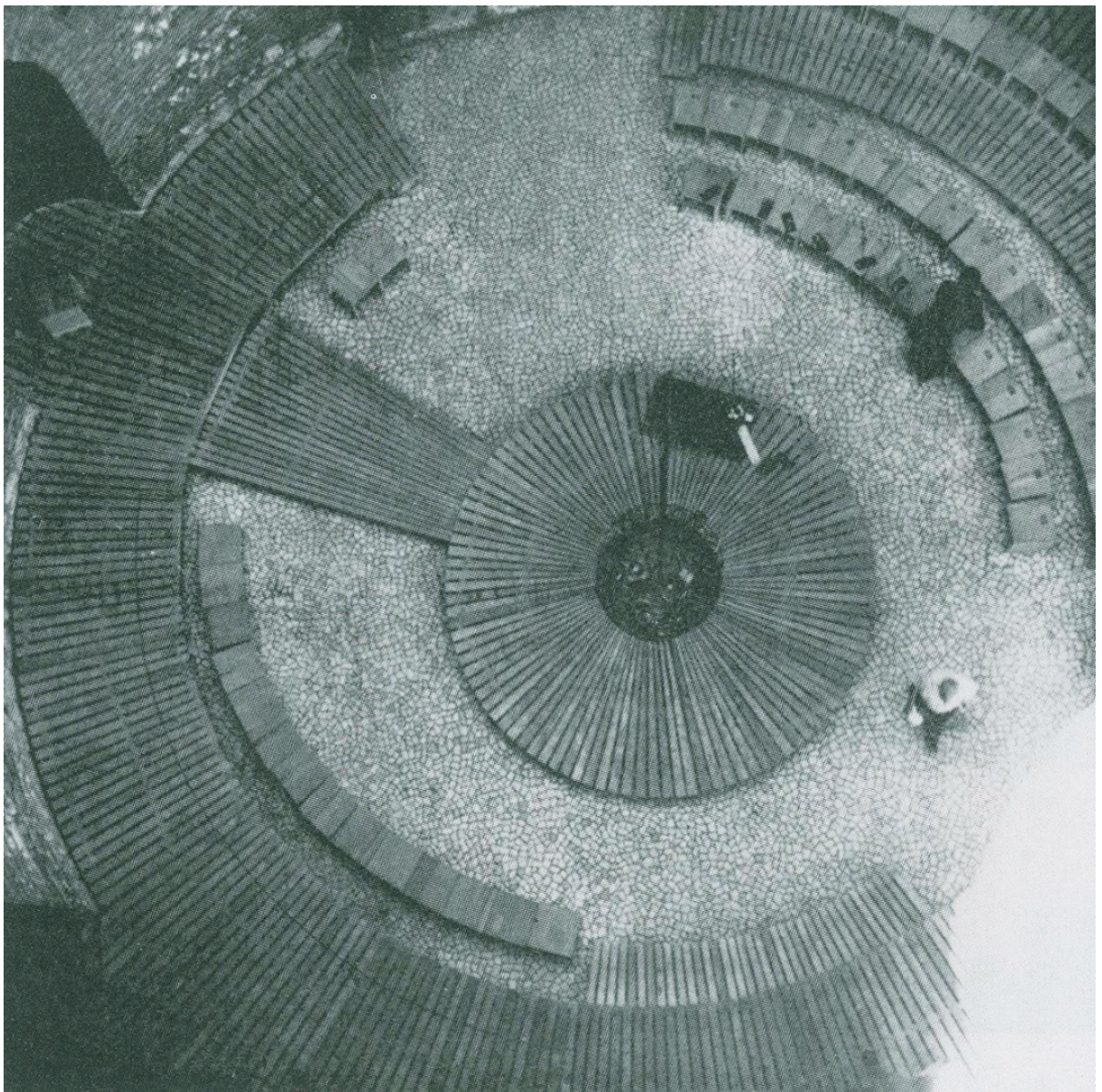
I u ovom djelu se težilo simbiozi svih kazališnih elemenata, te u najavi Petar Selem stavlja naglasak na bitnost jedinstva svih elemenata predstave – počevši od glume, glasa, zvuka, oblikovanja prostora i kostima do aktivnog svjetla, tjelesnih pokreta i mizanscenske znakovitosti.¹⁵⁴ Scenografija je prilagođena prostoru u kojem se djelo trebalo prikazati, te je skulptura pridonosila dramatičnosti prostora kroz postavljanje u visinu.

Kritika je dobro prihvatila djelo, komentirajući: *"Scenograf Božidar Rašica elegantno je organizirao kružni prostor zbivanja, po logici sfere vestibula i zahtjevima teksta."*¹⁵⁵ No djelo je naišlo i na kritike – nekima se činilo da metal narušava oblik kamena i drva.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vojko Mirković, "Prizori stvaranja", u: *Večernji list*, Zagreb, 6. 8. 1976., str. 12.

¹⁵⁵ Isto, 12.

¹⁵⁶ Selem, 1983., 93.



Slika 23
Scenografija za *Prazor*

8. Inovativni elementi u scenografiji Božidara Rašice

Elementi koje Rašica uvodi na kazališne daske i scenografiju tijekom 50-ih i 60-ih uključuje različite pristupe oblikovanju scenografije. Neki oblici koje razrađuje nisu njegova invencija, ali njihova uporaba ukazuje da je pratio aktualne svjetske trendove i stvarao scenografije ukorak s njima.

Arhitektoničnost, gradnja imaginarnih prostora i propitivanje konveksnosti i konkavnosti u scenografiji su oblikovne karakteristike koje Rašica često razrađuje u svojim scenografijama. Arhitektoničnost u tom smislu nije fokusirana samo na odliku scenografije kao jasno definirane strukture, već se bavi novim pristupom i preinakom gradbenih elemenata koji predstavljaju određene oblike (zgrade, prostore, ulice, itd...). Iako Rašica na početku svoje karijere kroz radove poput *Milijunaškog Napulja* počinje igru između prostora vanjštine i unutrašnjosti u jednom okviru, radovi poput *Staklene menažerije*, *Danse Macabre*, *Angelique*, *Carmen*, *Koriolana*, *Caligule*, *Macbetha* i *Ranjene ptice* mijenjaju percepciju arhitekture i prostora. Ovi radovi kroz fragmentacije, igru površinskih materijala, modularnost i mobilnost otvaraju nova poimanja konvencionalnog smisla prostora, i kako ga je moguće izmijeniti. Rašica te prostore pritom ne stvara samo kroz redukciju poznatih arhitektonskih oblika, već ih nadograđuje i daje im dodatni simbolizam kroz sam način oblikovanja. Tako *Staklena menažerija* kroz svoju konstruktivističku gradnju prostorija i repetitivnost oblika dokida dodir s realnošću, okrećući se iluziji poput likova iz drame. *Danse macabre* pak svodi i reducira ovozemaljsko postojanje na tek dekorativne elemente, s prozračnom i apstraktnom konstrukcijom u pozadini. *Angelique* i *Carmen* su primjeri djela gdje se arhitektura reducira na obrise, no simboličnost i grandioznost njihovog predstavljanja i oblikovanja jasno prenosi glavnu ideju promatraču. U djelima poput *Ranjene ptice* Rašica preispituje oblikovanje imaginativne arhitekture koja je ogoljena i svedena na apstraktne oblike. Korištenjem obrisa grada se sugestivno navodi na ideju prostora koji kroz svoje nemirno, apstraktno građenje predstavlja simboličnu sliku radnje same drame. Rašica korištenjem inovativnih materijala i oblikovanjem prostora kroz razne elemente – bilo to redukcija, apstrahiranje ili op-art stvara štimung, te sugerira i izražava psihološko stanje likova kao i same radnje. Nikad ti vizualni elementi ne služe kao glavna točka pažnje, niti kao potpuno popratni elementi, već kroz svoje oblikovanje stvaraju sintezu svih elemenata kazališne pozornice – svojevrsnog totalnog teatra.

Materijali gradnje scenografije su čest predmet diskusije kako kritike tako i teoretičara, a Rašica je na tom polju bio najinovativniji na hrvatskoj sceni. Materijali su tako bili nužan dio scenografije koji je pomno biran – od svojih funkcijskih mogućnosti (aluminij u slučaju *Troila i Kreside*, gdje je služio ne samo kao zvučna pomoć već je uz pomoć rasvjete dodatno naglašavao i ratne insignije), do vizualnih efekata koji su se postizali (primjer upotrebe vertikalnih rešetki od bakrene žice u *Koriolanu* ili pak bambusove trske u gradnji scenografije *Carmen*). *Heraklo* je bio primjer upotrebe elemenata op-arta i karboniziranih materijala kako bi se prenijela poruka bitke i unutarnjeg nemira glavnog lika.

Pomoću ovih elemenata je Rašica ostvario scenografije koje su podigle predstave na nove razine interpretacije – više nije sve samo na polju vidljivog, glume ili interpretacije dramskog teksta, već se nova poruka sada nalazi i u oblikovanju scenografije kroz upotrebu elemenata op-arta, apstrakcije, redukcije ili unošenja skulptura.

Odabrani materijali u predstavama često stvaraju igru svjetlosti i sjene, pritom brišući naznake ikakvog verizma povijesnosti u gradnji scenografije – dramske obrade grčkih, šekspirovskih i sličnih klasika ne naznačuju više povijesni prostor, već je prostor često alegorija zbivanja i same radnje.

Rasvjeta je jedan od ključnih elemenata koji često definiraju njegove scenografije. Iako se tijekom 50-ih i 60-ih godina Aleksandar Augustinčić istaknuo kao najveći majstor rasvjete u kazalištu, Rašica je bio također poznat po pitanju inovativnog korištenja rasvjetnih elemenata.¹⁵⁷

Kazališna rasvjeta je neodvojiv dio gradnje prostora. Osim što gradi tenziju, naglasak ili služi kao pomoćni element, rasvjeta je otvarala mogućnost za stvaranjem apstraktnog oblikovanja i igre sjena u prostoru, naglašavajući arhitektoničnost ili pak preispitivajući mogućnosti stvaranja iluzioniziranog arhitektonskog prostora. O upotrebi rasvjete u scenografskim djelima Božidara Rašici piše Ksenija Baronica u radu *Tendencija redukcije u scenografiji HNK u Zagrebu 1951. – 1965.*, gdje među jednom od tri ključne stavke koje definiraju poslijeratno razdoblje scenografije navodi i rasvjetu. Rašici u djelima poput *Carmen* rasvjeta služi kao gradbeni element ugođaja, dok u djelima poput *Poziva u dvorac*, *Maketa*, *Prazora* i *Lieda* čini elementaran dio predstave koji je ravnopravan sa svim ostalim scenskim elementima. Naglasak mu je često na mogućnosti stvaranja oblika i figura kroz kretanje likova, tako stvarajući igru svjetla i sjene. Nije se libio koristiti rasvjetna tijela u raznim bojama kako bi prenio raspoloženje, ali i stvarao dramatiku ili

¹⁵⁷ Celio Cega, 1985., 44.

istraživao nova polja slaganja i slojevitosti boje.

Analizirajući Rašičine scenografije, primjetna je tendencija prema stvaranju totalnog teatra. Ideja sinteze se tako proteže kao jedna od ključnih ideja koje Rašica donosi na pozornicu – on daje ravnopravnost svim elementima djela, time uključujući i rasvjetu, glazbu, prostorne elemente koji uključuju perspektivu gledališta, kostimografiju i pokret te modularnost. Scenografije zaokružuju dio cjeline koja upotpunjava sve elemente kazališta. Tendencija prema stvaranju totalnog teatra, odnosno *Gesamtkunstwerka*, je vrlo vjerojatno proizašla kroz školovanje na Varšavskoj školi arhitekture koja je svoju pedagošku inspiraciju preuzela kroz Bauhausovsku metodu edukacije.

Ideja stvaranja totalnog teatra je izuzetno bliska Rašici. Fundamentalni principi koji definiraju totalni teatar kao predstavu koja nastoji koristiti sve elemente kako bi stvorila potpuno senzorno iskustvo za gledatelja možda nisu u potpunosti preneseni na Rašičino scenografsko djelovanje, no elementarne naznake totalnog teatra i *Gesamtkunstwerka* su ipak prisutne u djelima.¹⁵⁸

Gesamtkunstwerk je pojam koji je u kazalište uveo Richard Wagner, njemački libretist i skladatelj čije su teorije spajanja svih kazališnih elemenata prethodile idejama Appie i Craiga, a odnosi se na djelo koje je je sinteza glazbe, literature, skulpture, arhitekture, scenografije, i drugih elemenata, često karakteristično za razdoblje simbolizma. Teorije oko *Gesamtkunstwerka* su razvile niz smjerova koji smatraju da su razni elementi scenske produkcije temelji - u Wagnerovom slučaju je to bila glazba, dok je za Bauhaus to bila arhitektura.¹⁵⁹

Postizanje ovog efekta naravno nije samo dio produkcije koja je na scenografu, već funkcionira kao simbiotična veza između redatelja i scenografa, koju je Rašica često ostvarivao u radu s Vladom Habunekom i Ivom Malecom. Razvoj suradnje scenografa - redatelja nije bio neuobičajena stvar u hrvatskoj kazališnoj povijesti, najviše ilustriran primjerom Gavelle i Ljube Babića.

¹⁵⁸ Patrice Pavis, "Total theatre" u: *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998., str. 405.

¹⁵⁹ Patrice Pavis, "Gesamtkunstwerk" u: *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998., str. 159. – 160.

9. Zaključak

S početkom 20. stoljeća je jasno naznačen napredak u percepciji scenografije kao bitne umjetničke stavke kazališta, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj. Dok se u inozemstvu početkom stoljeća razvijaju teorije Gordona Craiga i Adolphe Appie koje zagovaraju da se kazalište treba izražavati kroz jednostavnost, sugestivne prizore i apstrakciju unutar konteksta trodimenzionalnog postava koji će ujediniti izvođača i pozornicu, u Hrvatskoj se početkom stoljeća tek uprizoruju modernističke inovativnosti nadilaženja dotadašnje ideje scene kao obične kutije. Tomislav Krizman i Ljubo Babić u najvećoj mjeri oblikuju predratno razdoblje hrvatskog scenografskog stvaralaštva s radovima koji koriste sav slobodan prostor kazališta, unoseći simbolizam i stilizaciju, te postavljajući scenografiju na respektabilnu poziciju unutar kazališta. Utjecaj redatelja Branka Gavella je pritom bio tolik da je utjecao na cijelo razdoblje kazališnog oblikovanja nazivajući ga "Gavellinom erom".

Početak poslijeratnog razdoblja kazališta je bio u znaku socijalističkog realizma koji se na sceni formirao kroz konvencionalno oblikovanje scenografije i natrpavanje scene, no uskoro je počeo otpor – kako u kazalištu tako i u likovnoj sferi kroz pojavu EXAT-51. Iako razdoblje 50-ih i 60-ih koje je uslijedilo nije bilo stilski ujednačeno u kazalištu, vidljive su tendencije prema redukciji, apstrakciji, isticanjem rasvjete i stvaranjem unificiranog i univerzalnoga prostora koji je dio stilske jedinstva predstave u kojoj su svi elementi ravnopravni, ili dio procesa. Hrvatsko narodno kazalište više nije bilo jedini prostor koji unosi inovacije, već izniču i Zagrebačko dramsko kazalište kao i Gradsko kazalište Komedita. Književna djela koja se obrađuju su sada suvremenici i moderni autori, te su umjesto sovjetskih autora česte ličnosti na pozornici Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Tennessee Williams, itd...

Dodire sa scenografijom Rašica ima već od najranijih godina, no nakon višegodišnje karijere arhitekta, on svoju prvu scenografiju ostvaruje 1951. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu za dramu *Na otoku*, gdje prikazuje prve afinitete prema nekonvencionalnom oblikovanju, postavljajući vanjštinu i unutrašnjost na jednu scenu. Kroz dugogodišnje obrazovanje u nizu europskih gradova, a ponajviše Varšavi, imao je priliku vidjeti razvoj kazališnih tendencija, doživjeti utjecaj Bauhausovske edukacije te prenijeti svoje osobno znanje kako arhitekta, tako i slikara na svoja scenografska ostvarenja. Utjecaj modernih teoretičara poput Adolphe Appie i

Edwarda Gordona Craiga postaje vidljiv kroz filozofije kojima pristupa u stvaranju radova, naročito težnji prema stvaranju *Gesamtkunstwerka*.

Rašica je proveo skoro četiri desetljeća na sceni, no njegovi radovi 50-ih, 60-ih i ranih 70-ih godina su označili put novim pristupima percepcije prostora i gradnje imaginativne arhitekture kroz scenografiju. Modernizam u kazalištu Rašica je unio kroz raznovrsne elemente: korištenje redukcije i apstrakcije, rasvjete i boje, skulpturalnih elemenata u svrhu simbolizma, modularnosti i pokretnosti scenografije, istraživanje konveksnosti i konkavnosti, te gradbenih materijala.

Za Rašičine scenografije karakteristična je težnja ujedinjava niza elemenata na sceni i stvaranje sinteze prostora, glumca i gledatelja. Upravo kroz redukciju, rasvjetu, op-art kao i modularnost Rašica preispituje iluziju, pritom stvarajući nekonvencionalne prostore koji više nisu omeđeni fizičkim zidovima. Ovo je vidljivo u nizu njegovih radova od *Staklene menažerije* i *Ranjene ptice* u kojima dokida tradicionalni prostor i stvara apstraktne oblike, upotrebe op-arta kao optičke provokacije u *Caliguli* i *Heraklu*, do inovativne upotrebe novih materijala u *Carmen*, koja predstavlja jednu od vizualno najimpresivnijih scenografija tog razdoblja. Djela poput *Maketa*, *Angelique*, *Mediuma* ili pak *Macbeth* stavljaju jasan naglasak na mogućnosti koje modularnosti scenskih elemenata mogu učiniti kako bi pridonijele ili izmijenile trenutno razumijevanje scene i scenskog doživljaja. Rasvjetu je pak inovativno koristio u nizu svojih scenografija kao metodu gradnje prostora i stvaranja ugođaja kako kroz igru svjetla i sjene, tako i kroz šarenilo rasvjetnih tijela – primjeri ovih elemenata su bili možda najbolje uprizoreni u *Pozivu u dvorac* i *Maketama*. Spajanje svih ovih elemenata nije dolazilo kao želja za stvaranjem vizualno impresivnog prostora, već je često u službi simbolizma. Radovi koje Rašica radi su usko vezani uz motive samih dramskih i glazbenih stavki, bilo kao memento u pozadini radnje ili kao jasni simbolizam na sceni (*Heraklo*).

Kroz upotrebu svih ovih elemenata i metoda izražavanja Božidar Rašica se iskazao kao bitan član kazališne scene koji je kroz svoje nekonvencionalne i inovativne pristupe stvorio radove koji su postavili nove diskurse o oblikovanju scenografije, te potvrdili da je Hrvatska bila u korak s modernim (europskim) kretanjima tog razdoblja.

Popis literature

Knjige

1. Martin Banham, *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
2. Ksenija Baronica, *Tendencije redukcije u scenografiji HNK u Zagrebu 1951. - 1965.*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1992.
3. Antun Celio Cega, "Zagrebačka scenografija od Babića do Tompe (1935-1955)", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 10, No. 1, Split: Književni krug, 1983.
4. Antun Celio Cega, "Scenografija na pozornici HNK", u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 11, No. 1, Split: Književni krug, 1984.
5. Antun Celio Cega, *Scenografija hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 1945. – 1967.*, Zagreb: Vjesnikova Press Agencija, 1985.
6. Jerko Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000.
7. Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004.
8. Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
9. Đurđa Kovačić, *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918. – 1940.*, Zagreb: Institut za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu – Odsjek za povijest umjetnosti, 1991.
10. Ana Lederer, Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. – Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK Osijek – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2004.
11. Ana Lederer, *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009.*, Zagreb: ULUPUH, 2010.

12. Vera Marsić, Petar Selem, Zvonko Maković, *Božidar Rašica – arhitektura, scenografija, slikarstvo, pedagoški i znanstveni rad*, Zagreb: Školska knjiga, 2009.
13. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998.
14. Martina Petranović, *Kamilo Tompa i kazalište*, Zagreb: ULUPUH, 2017.
15. Darja Radović, *Scenografija Ljube Babića*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1987.
16. Božidar Rašica, Radoslav Putar, Igor Zidić, Guido Quien, Petar Selem, *Retrospektivna izložba Božidar Rašica - Slikarstvo i scenografija 1932. -1982.*, Zagreb: MUO, 1983.
17. Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014.
18. Glynne Wickham, *A history of the theatre*, London: Phaidon Press, 1992.

Poglavlja u knjigama

1. Nikola Batušić, "Croatia", u: *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 1: Europe*, (ur.) Peter Nagy, Philippe Rouyer, New York: Routledge, 2008.
2. Ješa Denegri, "Geometrijske tendencije u hrvatskoj umetnosti šeste decenije", u: *Jugoslavenko slikarstvo šeste decenije: Muzej savremene umetnosti, Beograd, jul-septembar 1980*, (grupa autora) Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
3. Joslin McKinney, Helen Iball, "Researching scenography", u: *Research methods in theatre and performance*, (ur.) Baz Kershaw, Helen Nicholson, Edinburgh University Press, 2011.

Časopisi

1. Dominika Larionow, "Scenography studies – on the margin of art history and theatre studies" u: *Art Inquiry. Recherches sur les arts* XVI., 2014.
2. Saša Pavković, "Scensko biserje Božidara Rašice", u: *Kontura br 14./15.* (1993.), Zagreb
3. Božidar Rašica, "Najtotalnija vizija u plastičnoj domeni", u: *Scena br. 2. – 3.*, (1974.), Novi Sad
4. Petar Selem, "Pokušaj teatra grupe. Prvo razdoblje Teatra ITD", u: *Scena br. 2. – 3.*, (1974.), Novi Sad

Članci

1. M. Grgičević, "Dostojanstvo riječi (Caligula)", u: *Večernji list*, Zagreb, 5. 12. 1967., str. 7.
2. M. Grgičević, "Macbeth na Lovrijencu", u: *Večernji list*, Zagreb, 14. 8. 1970., str. 17.
3. M. Grgičević, "Satira ratnog bezumlja", u: *Večernji list*, Zagreb, 9. 4. 1962., str. 7.
4. Koraljka Kos, "Angažirani glazbeni teatar", u: *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 14. 5. 1971., str. 17.
5. V. Kurbel, "Mnogoliki Shakespeare", u: *Vjesnik*, Zagreb, 9. 4. 1963., str. 9.
6. Tomislav Kurelec, "Ljepota kazališne umjetnosti", u: *Telegram*, Zagreb, 8. 12. 1967., str. 6.
7. Vojko Mirković, "Prizori stvaranja", u: *Večernji list*, Zagreb, 6. 8. 1976., str. 12.
8. Ratko Ognjen, "Kazališne premijere (Poziv u dvorac)", u: *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 11. 11. 1953., str. 3.
9. Jozo Puljizević, "Tužna osama", u: *Vjesnik*, Zagreb, 26. 1. 1966., str. 7.
10. Mirjana Šegir, "Otkriće slikara", u: *Vjesnik*, Zagreb, 7. svibnja 1983., str. 9.
11. Tomašek, "Događaj sezone", u: *Vjesnik*, Zagreb, 16. 10. 1958., str. 4.
12. Tomašek, "Finale u operi" u: *Vjesnik*, Zagreb, 29. 6. 1959., str. 6.
13. Nenad Turkalj, "Angelique i Medium", u: *Narodni list*, Zagreb, 17. 2. 1957., str. 4.
14. Nenad Turkalj, "Carmen u novom ruhu", u: *Narodni list*, Zagreb, 30. 6. 1959., str. 4.
15. Nenad Turkalj, "Večer Lhotkine koreografije i plesa", u: *Narodni list*, Zagreb, 17. 6. 1953., str. 4.

Internetski izvori

1. Arnold Aronson, *Postmodern design*
http://www.columbia.edu/~apa4/pdfs/Aronson_pomodesign.pdf (pregledano 1. 6. 2017.)
2. The Glass Menagerie – Themes, Motifs & Symbols
<http://www.sparknotes.com/lit/menagerie/themes.html> (pregledano 12. 8. 2017.)
3. Izložbe Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek_za_povijest_hrvatskog_kazalista/izlozbe_ophk (pregledano 13. 8. 2017.)

4. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek_za_povijest_hrvatskog_kazalista/

(pregledano 13. 8. 2017.)

Popis ilustracija

- Slika 1. Prikaz zastora i scenografije *Staklene menažerije*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 2. Skica za *Danse Macabre*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 3. Skica za *Danse Macabre*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 4. Skica za *Poziv u dvorac*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 5. Ideogram kretanja elemenata u *Mediumu*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 6. Skica za *Medium*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 7. Fotografija izvedbe *Angelique*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 8. Skica za skulpturu *Herakla*
- Slika 9. Izvedba *Herakla*
- Slika 10. Skica za scenografiju *Koriolana*
- Slika 11. Fotografija skice za *Koriolana*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 12. Scenografija za *Carmen*
- Slika 13. Scene izvedbe baleta *Makete*
- Slika 14. Izvedba *Troilo i Kresida*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 15. Izvedba *Troilo i Kresida*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 16. Skica za *Operabus*
- Slika 17. Skice za *Operabus*

- Slika 18. Izvedba *Ranjene ptice*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 19. Maketa scenografije *Ranjene ptice*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 20. Skica za scenografiju *Caligule*
- Slika 21. Skica za *Macbeth*
- Slika 22. Izvedba baleta *Lied*, Izvor: Osobni arhivski fond Božidara Rašice, HMA HAZU
- Slika 23. Scenografija za *Prazor*

Popis priloga

1. *Intervju za III. program Radio ZG emitiran 9. 1. 1986.*

PRILOG 1

RAŠICA SCENOGRAF – INTERVJU za III. PROGRAM RADIO ZG

Emitirano 09.01.1986. u 20:30h

(1)

Kada i kako sam došao u HNK kao scenograf?

Od 1934. do 1940. kao gledalac vidio sam sav repertoar HNK. Dramski, operni i baletni. Iz tog perioda kao budući scenograf nizam često zapazio ili doživio predstavu u kojoj je scenografija zauzimala poseban značaj. Nisam na sceni vidio Ljubu Babića s znamenitim Šekspirovim opusom. Doduše on se je pojavljivao kao vrlo jak scenograf ali ne više neponovljivi sfumati Šekspirovog prostora. Trepše i Žedinski vladali su na sceni HNK.

(2)

Ostali su mi u sjećanj likovi Dujšin, Nina Vavra, Vjekoslav Afrić, Rutić, Mato Grković, Bela Krleža, August Cilić, Veljko Maričić, Božena Kraljeva, Emil Kutijaro, Tito Strozzi, Mila Popović Mosinger, Franjo Paulik, Zinka Kunc Milanov, Josip Gostič, Marijana Radev, Ančica Mitrović, Ana Roje, Marmont itd...da ne nabrajam ostale.

Od M. Držića

Od Šekspira preko Molièra, Pirandela do Krleže, od Wagnera do Stravinskog od Seanssana do Prokofijeva. To je bio teatar mojih studenskih dana. Međutim, arhitektonski fakulteti u Rimu, Beogradu, Varšavi i Zagrebu upoznali su me

(3) i za povješću teataru i zaupitano promatram što ne valja u sceni i gledalištu HNK? Gavella mi jednom kaže: Otvorite portal nek je viši i širi jer pozornica je sjajna!

*Da Dr. Gavella ali onda trebamo uništiti interijer gledališta, dođite pogledajte: arhitektonski portal je najvrjednije što su nam ostavili Felner i Helmer.**

Da, da ali onda učinite bar brzu vezu između desne i lijeve strane! Na to je bilo tako davno, a uopće nisam znao da ću desetak godina kasnije postati glavni projektant u obnovi zgrade HNK od 62. do 69. godine (ali sam zapamtio riječi Gavelle).

Teatar je bio u meni od djetinjstva, imao sam marionetsko kazalište i svoje: braću, sestre i prijatelje.

**Uzeo me je za ruku i htio preko orkestra da me odvede u gledalište ali nije bilo međutim stepenice*

(4)

Kao gledalac i arhitekt naslućivao sam defekte teatra HNK: upad bočnog horizontalnog snopa vizualno je jako reduciran a isto i vertikalnog snopa tako da se portal ne daje uvid na pozornicu s boljim procentom korektnih mjesta u ložama. Za jednu trećinu gledalaca valja dati negativni predznak valjanosti. Upravo ova spoznaja posebno u komparaciji nekih ostalih evr. teataru ukazala mi je od kolike je važnosti scenografija kao dionica teatr. medija.

Počnimo: «Na otoku», drama braće Frančević, 1952. u HNK. Redatelj K. Spaić. Iste godine kao egzatovac pripremam izložbu apstraktnog slikarstva u Zagrebu EXAT-a.

(5)

Pokušavam da raščistim sa slutnjama: Predlažem scenografiju simultano exterijski i interijerski kao inverziju tradicionalnom iluzionizmu baroka.

Redatelj oduševljen, ali ali «prerano je». Kako, pa mi izlažemo apstrakciju u slikarstvu; reagiramo na službeni soc. realizam. «Da, da, ali ipak je prerano». Tamo se vi izjašnjavate kao grupa umjetnika a ovo je institucija. A ne eksperimentalni teatar.

Dobro vidjećemo, prvi neuspjeh. Nije me obeshrabrio.

Slijedila je predstava Milj. Napulj Eduarda da Filipa.

Tu sam uspio da reagiram na ustaljeno: iluzionizam i ukus. Treba spojiti audio vizuelni medij pozornicu sa publikom.

(6)

Rušiti scenski portal, preokrenuti metodu baroknog iluzionizma: uvađam još jedan portal. Moj okvir moje scene sobe bez 4-og zida obrtom portala od siromašnog stana u Napulju nastaje parveniski bogati stan. Ali nad svim dominira pozadina slika ulica Napulja sa vječitim povještenim rubljem: perspektiva se vraća, odbija i ulazi u gledalište. U ovoj scenografiji nagovještava se i boja koje je gotovo nestala s dasaka. Da, iluzija ostaje ali kao magični medij prostora koji se pretvara u scenu između dviju polarizacija scena-publika.

(7)

Daljnji korak je u problemu realnog i metaforičkog odnosa u operi «Medium» Gian Carla Menottija.

Pojavu duha, dakle metafizičke kategorije, dočarati ali bez duha u prerusenoj osobi. Da to ostvarim osnovao sam sustav: fiksne kulise i pokrete u vertikalnom i horizontalnom smjeru, po sredini Calderova viseća skulptura, sve u pokretu gore-dolje desno-lijevo i rotacija mobila istovremeno. Tako je nastao pomak realnog stabiliteta i stvorio se virtualni prostor: spiritualistička seansa je oblikovana.

(8)

Dakle kinetička scenografija baleta komplementarna crveno-zeleno-modro-oranž?

Na to se nadovezuje «Anželik» Jacques Ibera. Također kinetička scenografija ali kao supstitucija mediteranskom gradiću punom sunca i sjaja. Vertikalni trapezoidni panoi – zeleni – crveni – žuti – modri – bijeli pokretani i premješteni su od samih pjevača bez mistifikacija. Pjevači stvaraju nove prostore u čistim živim bojama: dakle kinetička geometrija i boja.

Dojam potpun:

mašinerija pjevači istodobno pjevaju i glume i bivaju «kulisenšiberi»

(9)

Osim moje smjelosti trebalo je i hrabrosti redatelja ansambla i same kuće!

Naime HNK je institucija i opet i ponovno mjesto eksperimenta.

Kakva žed za novim izrazom, kakav izazov!

Kako sretna publika.

Slijede Matkovičev «Heraklo» u opatovskom okruženju, kubistička skulptura, jezik moderniteta. Bedan dekor za sve činove ali na koncu suvremena tema vlasti u antičkom duhu nestaje. Dekor se mjenja i konačno karbonizira. Statičan dekor i mijene atmosfere do potiranja dekora s ostatkom kostura!

(10)

«Carmen» Bizeta potire realistično mjesta ali se opera na prisutnosti «genius loci» izmišljenog prostora: preko merimea Bizeta do izgorjelog vrućeg tla Andaluzije.

«Ne bjela arhitektura već terra arida i sunce koje prži. »

X

«Koriolan» Šuleka prva je opera nakon obnove HNK, još jače iskazuje tendenciju povezivanja scene i gledališta. Potkovi gledališta suprotstavljam geometriju $\frac{3}{4}$ kruga, sve u metalnoj strukturi šipaka i mesingane mreže. Dva se prostora stapaju, sve distinkcije radnje odlaze

(11)

spuštanjem vertikalnih panoa. Ista predstava u Dubrovniku imala je preobrazbu baroka Gospe u rimski barok kao permanentnu scenografiju.

«Boris Godunov» novi svijet, novi izazov.

Musorgski najprije u redakciji rimski –korzakov a kasnije u originalnoj verziji, je polarizacija dvaju svjetova: carska Rusija nabijena Bizantom – Rusijom u istoku i poljske scene hladne prostorne strukture, ali zapadnog svjetonazora! Poetike svjetlu intervenira više nego ikad, ispunjuju se negativni i pozitivni volumeni i izrazitije stvaranje virtualnog prostora s psihološkim konotacijama.

(12)

Tako B.G se kreće u strukturama suprotnosti, što je još više došlo do izražaja u originalnoj verziji Musorskog.

*